UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
PUBLICACIONES DEL IV CENTENARIO

MARIANO IBERICO

LA APARICIÓN

Ensayos sobre el ser y el aparecer

LIMA
IMPRENTA SANTA MARIA
1950

LA APARICIÓN

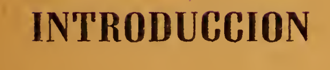
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
PUBLICACIONES DEL IV CENTENARIO

MARIANO IBERICO

LA APARICIÓN

Ensayos sobre el ser y el aparecer

LIMA
IMPRENTA SANTA MARIA
1950



INTRODUCCION

En este libro se ofrecen varias perspectivas sobre la aparición en sí misma y en su relación con el sentido y el ser. Naturalmente que en unas cuantas páginas no es posible agotar un tema que llena y desborda la teoría del conocimiento y las esferas de la ciencia y del arte, especialmente las de la física y la psicología. Nuestro intento, por lo mismo, se limita a mostrar el aparecer a la luz de una contemplación genuinamente anímica, es decir de una contemplación que no esquematiza los modos y los caracteres del aparecer según las formas abstractivas del pensamiento puro, sino que las aprehende en su primitiva autenticidad como realidad y revelación. Lo cual explica el carácter predominantemente descriptivo de estos ensayos; sin que ello contradiga empero su intención metafísica, ya que pensamos que al fin y al cabo el por qué a que aspira el instinto especulativo no es acaso otra cosa que el "cómo" de la profundidad, el "así" radical del acontecer.

Hablando más estrictamente, estas perspectivas, estas consideraciones se organizan en el empeño por obtener una visión comprensiva del aparecer o, mejor, por captar intuitivamente su significación en la es-

tructura ontológica de lo real. Empresa sin duda irrealizable como cumplimiento cabal de su propósito, pero que, como pocas tareas intelectuales, ofrece como maravillosa recompensa al esfuerzo que ella reclama, el propio panorama de visiones y de formas en que, dada la naturaleza del tema, debe discurrir la mente; como si el camino mismo fuese ya en cierto modo un resultado, como si la mera aprehensión de lo dado y vivido fuese ya, en cierto sentido, una solución y una enseñanza.

Considerando en su conjunto la historia de los sistemas, nos parece que la especulación filosófica se caracteriza por una desvalorización sistemática del aparecer, principalmente en su manifestación sensible e imaginativa. El esfuerzo de la especulación consiste en gran medida en atravesar el aparecer, en buscar, más allá de él, la verdadera realidad. Esta realidad — que puede llamarse ser, sustancia, principio — es concebida como algo excluyente del aparecer, como una categoría inconciliable con el despliegue exterior de las imágenes de la percepción, de la fantasía o del recuerdo. Y por ende el aparecer viene a ser concebido como algo ilusorio, vano, cuya intrusión en la estructura de lo real es rechazada por un acto que no es sólo intelectual sino una reacción de otro orden: del orden de la pasión, de la pasión de lo invisible. Con lo cual después de afirmar la subjetividad del aparecer, se llega, según lo demuestran ciertas expresiones del pen-

samiento contemporáneo, al subjetivismo total de la absoluta soledad.

Más allá del objetivismo incomunicable de un ser indiferente a su fenómeno y de un subjetivismo solitario condenado a vivir en la irrealidad y a discurrir en la nada, nosotros buscamos en la realidad concreta y vivida, la luz metafísica. Esa luz al mostrarnos la inherencia de ser y aparecer, al par que transforma para la mirada de la mente la vieja distinción de sujeto y objeto, nos hace ver en la aparición, no un velo de Maya destinado a ocultarnos para siempre el fondo existencial de las cosas, sino el lenguaje universal en que el ser se expresa; la radiante epifanía de la profundidad.

El libro se abre con un estudio sobre la poesía, estudio que tiene cierta autonomía por relación a los restantes capítulos del volumen, pero que hemos juzgado conveniente incluir en él, por dos razones importantes: 1ª porque siendo la poesía, algo así como la fiesta de la aparición, ofrece un material de excepcional riqueza para el estudio de esta modalidad de la existencia y 2ª porque la poesía como fenómeno de expresión, al mostrarnos en sus formas típicas las estructuras de la relación entre sentido e imagen, entre fondo y forma y entre los distintos planos del aparecer, constituye la zona de meditación preliminar indispensable para todo el que intente alcanzar una viva intuición, así de la problemática como de la significación del aparecer.

Después de todo quedan las eternas preguntas: ¿qué,? ¿de dónde?, ¿a dónde?, y quedan las mismas respuestas de apariencia tautológica: el ser es el ser, el aparecer es el aparecer, el tiempo es el tiempo... Sólo que en el tránsito entre aquellas preguntas y estas respuestas, el viajero ha aprendido que lo mismo es acaso lo diverso, y que lo diverso es tal vez lo mismo.

PRIMERA PARTE

LA MEDIACION DEL LENGUAJE

I

LA POESIA

Me parece que una concepción integral de la cultura debe considerarla como atmósfera y como tierra germinal, en una palabra como el medio vital en que crece y florece la planta del hombre. Es una atmósfera, porque es un espacio pleno atravesado por flúidos vitales, es tierra germinal porque es el humus que nutre la semilla y alimenta en su secreto nocturno la raíz. Por eso la cultura es profundidad y elevación, oscuro secreto primordial y aspiración hacia la luz. Y por eso también no existe ninguna cultura que no hunda sus raíces en la tierra y que no eleve sus ramas al espacio en una aspiración ascensional de universalidad y de liberación.

La tierra, el humus, representan el pasado, que no es una mera acumulación del acontecer histórico sino su virtualidad latente y fecunda, y en este sentido representan el tiempo como renovación y sucesión. El espacio, la atmósfera representan lo intemporal como

vocación del pasado y del tiempo hacia la creación de obras de perduración y eternidad. Pero hay algo más: el humus, la tierra representan la actividad creadora del genio individual y del pueblo, si tomamos esta palabra pueblo en su noble sentido de comunidad natural y espiritual constituida por la tradición y la historia; la atmósfera y la luz son los símbolos de la universalidad y, en cierto sentido, del acto trascendente que hace posible la realización plástica de las confusas virtualidades de la vida y consagra sus obras con el sello indeleble de la perfección y de la plenitud. Y así la cultura, la verdadera cultura es un admirable equilibrio entre lo temporal y lo eterno, entre lo local y lo universal, algo así como una mediación entre la absoluta perfección de las formas ideales y la materia perfectible de la realidad natural e histórica.

Pero hay todavía en esta comparación otro sentido, acaso más profundo, y en el cual se define, al par que la verdadera esencia de la cultura, la situación espiritual y anímica del hombre ante las exigencias ideales y las formas superiores de la existencia. La tierra simboliza la materia de la vida vegetativa, mejor aun, la naturaleza y así, en este sentido, la cultura sería el ámbito de mediación entre la naturaleza y el espíritu, y para nombrar estos extremos polares con los términos consagrados por las mentes ilustres a las que sirvieron de expresión, entre Hyle, que es la sustancia vegetal del mundo, y Logos que es el orden ideal, la forma soberana y perfecta.

Promover la vida de la naturaleza al orden del espíritu, es la obra de la cultura y la tarea específica de la humanidad. Por eso no se hace cultura sino que se la deshace cuando por obra del mecanismo y maquinismo se desvitaliza la naturaleza, se la convierte en mero campo de explotación y frente a ella se yergue el hombre como un ser separado, preso en la malla de sus cálculos, indiferente al esplendor de la vida cósmica y lleno de una funesta suficiencia que a la vez que borra de su mente la inquietud por el misterio metafísico de la realidad, lo lanza en la orgía del programatismo utilitario, de la técnica subordinada a fines inferiores y en fin de la vulgaridad erigida en ideal y aunque parezca incomprensible, en imagen arquetípica de la vida. Y por eso también se deshace la cultura cuando se olvida que sobre la tierra se extienden el cielo y la luz como símbolos del espíritu, como figuras de su infinitud y al propio tiempo de su poder de configuración y distinción.

Entre las formas o actividades de mediación entre la naturaleza y el espíritu, entre lo temporal y lo eterno que constituyen la cultura, existen dos principales: la religión y la poesía; la religión que siendo una doctrina y un sentimiento integral de la vida, constituye al mismo tiempo el fundamento espiritual y la condición psicológica y sociológica de toda gran creación de cultura, y la poesía que es como una recreación de la naturaleza, una fiesta del alma, en que una luz divina no sólo alumbra sino que transfigura y anima, co-

mo un sol matinal, las formas de la nocturna floración de la tierra.

En estas páginas quiero hablar de la poesía, describir el itinerario del esfuerzo por descubrir su esencia y por captar el secreto metafísico de su manifestación. En su propósito final aspiran a ser una celebración de la poesía, que en estos tiempos de caótica vulgaridad, de ensimismada insignificancia y de orgía económica y mecánica, despierta, junto con la nostalgia y la angustia ante la progresiva extinción de su influjo en el ámbito de la existencia, un como desesperado entusiasmo por restaurar, entre otros venerables valores, el culto por esta adorable y olvidada divinidad.

Existe un fenómeno que se llama poesía. Observándolo en sus aspectos más visibles y sin preocuparnos por el momento en establecer su significación estética y su valor ontológico y metafísico, descubrimos en él los siguientes elementos: el objeto poético; la emoción poética que vive la poesía del objeto y que en cierta medida, pero en cierta medida solamente, se la confiere; la expresión poética que configura la experiencia poética en imágenes o signos transmisibles, y, en fin, el acto poético en que todos los anteriores elementos que aislados son más bien meras virtualidades o entes en potencia, adquieren su plena realidad, se funden e integran en un acorde indivisible, indefini-

ble y que difunde por todo el espacio del alma esa vibración que es y se llama precisamente poesía.

En cierta ocasión, mirando un paisaje— que me parece era de Böcklin— se me ocurrió decir: en esta pintura hay poesía. Otra vez, recuerdo que escuchando un lied de Schumann tuve también la idea de decir: en esta música hay poesía. Reflexionando más tarde sobre el sentido de mi impresión vine a pensar que acaso la poesía era una categoría estética más general que la belleza propia de cada una de las bellas artes e independiente en consecuencia de sus respectivos medios de expresión. Por lo cual pensé, así mismo, que para descubrir la esencia del fenómeno poético había que comenzar por determinar el "objeto poético" que es como si dijéramos, la materia propia, el fundamento ontológico de la poesía, para avanzar luego, a través de los distintos estratos de calidades que se agrupan alrededor de este núcleo central, hasta abarcar en su exclusividad y al propio tiempo en su complejidad y trascendencia la totalidad del fenómeno poético.

Objeto poético es toda entidad material o anímica capaz de suscitar la emoción poética y uniéndose con ella, de incorporarse en el acto final de la poesía, que es al propio tiempo contemplación y creación y en el cual adquiere su plena realidad el fenómeno poético.

Cualquier objeto puede ser objeto poético pero para serlo necesita afectar la sensibilidad y la mente según ciertos modos o formas específicas. Estas deter-

minaciones formales o, mejor, esas cualidades formales que confieren a los seres, sucesos o imágenes su condición de objetos poéticos serían las siguientes: lejanía, intimidad, aparencialidad significativa y duración.

Todo objeto poético es lejano ya sea en el espacio, como una estrella, ya sea en el tiempo como un recuerdo, ya sea con esa lejanía que no es ni del espacio ni del tiempo, que acaso podríamos llamar de proyección y que consiste en una como misteriosa inasequibilidad de las cosas próximas: tal una reliquia que está, sin duda, aquí en mis manos pero que existe en la esfera distante de la veneración, de la eminencia, de la absoluta intangibilidad de lo sagrado.

La intimidad del objeto poético consiste en que tiene alguna conexión con una fibra esencial del alma, o, dicho de otro modo, en que pertenece a la historia del alma, de tal manera que desde su lejanía irradia una luz, o una vibración, o una influencia que invade hasta los más oscuros y secretos ámbitos de la vida.

La polaridad entre lejanía e intimidad es la profunda y esencial polaridad metafísica de la poesía. Si el objeto poético fuera únicamente lejano no podría ser poético, porque nos sería extraño, porque estaría, sencillamente separado del alma; si fuera únicamente próximo, íntimo tampoco sería poético, porque acaso no sería consciente o en todo caso, estaría tan vinculado a una necesidad o a una tendencia vital del ser que no podría ser objeto de contemplación. Es necesario pues que el objeto poético sea a la vez lejano e ínti-

mo, distante y próximo para que algo —un algo intermediario, divino y terreno, luminoso y oscuro— uniendo estos extremos cree esa jubilosa ascensión del alma que se llama poesía. Así para los licios y para los antiguos peruanos el sol era el objeto poético por excelencia, por ser supremamente íntimo y lejano. Era lejano porque irradiaba desde la más distante región del espacio y desde la más profunda y remota región del tiempo; y era íntimo porque el alma de estos pueblos, cual una planta, no sólo absorbía la luz como un alimento necesario de su existencia, sino reconocía en el numen luminoso y celeste algo así como la raíz trascendente y el fundamento ontológico y metafísico de su vida. A ese algo que uniendo los extremos de lo distante y de lo próximo comunica al alma la jubilosa tensión de la poesía, le llamamos Eros tomando el nombre de la divinidad griega que representó el principio de la polaridad vital del mundo y que al propio tiempo fué el numen del éxtasis ante el esplendor de las imágenes que pueblan el espacio cósmico. Y de este modo y en este sentido toda poesía es erótica puesto que toda poesía es unión de extremos polares y éxtasis ante el esplendor de las presencias anímicas y cósmicas.

La apariencialidad significativa o lo que llamaríamos *transrealidad* del objeto poético, consiste en que éste puede ser una mera apariencia, una simple imagen; en otras palabras, en que no necesita ser real, entendiendo esta palabra "real", en el sentido de realidad mate-

rial o más propiamente histórica. Así, por ejemplo, el famoso grabado de Alberto Durero que representa el caballero de la muerte es poético, como son poéticos los personajes de los cuentos de Andersen. Ninguna de estas figuraciones corresponde a la realidad histórica. Ni el caballero de la muerte de Durero, ni los personajes ni las acciones de los cuentos de Andersen han existido en ningún lugar del espacio ni en ninguna época del tiempo. Son fantasías, creaciones imaginativas, apariencias. Sueños, dirían los románticos alemanes.

Pero estas apariencias son significativas. Ellas pueden o no ser interpretadas conceptualmente por el contemplador, en todo caso son los vehículos o las expresiones de un contenido mediato de naturaleza intelectual o afectiva, que constituye su sentido y que aunque abstractivamente separable por el entendimiento se dá, en el hecho concreto de la experiencia poética, unido por modo indisoluble a su expresión imaginaria.

Llamamos símbolo a toda apariencia que tomada independientemente de su realidad material o histórica se nos dá como el receptáculo o la forma de un contenido intelectual o emocional. Y en este sentido afirmamos que todo objeto poético es simbólico o mejor que todo objeto poético es un símbolo.

Otra cualidad importante del objeto poético, puesta de relieve principalmente por Lessing, que acaso no corresponde a la esencia profunda de la poesía, pero que se dá de modo constante en lo que podríamos lla-

mar la poesía en sentido estricto o sea en la que tiene por forma de expresión la palabra, es la temporalidad, la duración, o dicho más claramente, el desarrollo del objeto poético en el tiempo, a diferencia del objeto propio de la escultura y de la pintura que es en cierto sentido instantáneo. El objeto poético se extiende en un espacio de tiempo, dura, mientras que el objeto de la pintura fulge como un relámpago y se dá para siempre en el inmóvil esplendor de su aparición.

La poesía puede describir la lenta extinción de la luz en el crepúsculo o el *crescendo* sinfónico del amanecer; la pintura sólo retiene el momento privilegiado de esas maravillosas y solemnes transformaciones de la luz. Ante una pintura el alma puede vivir imaginativamente la serie de momentos que preceden la aparición del instante privilegiado que la pintura capta; pero entonces el alma poetiza. Ante un poema el alma puede mirar, como en un cuadro, inmóviles, radiantes y distantes, las figuras; pero entonces su emoción es pictórica.

Y aquí antes de ocuparnos de la emoción poética, debemos referirnos a una cuestión que surge inevitablemente cuando se estudia el objeto poético y que consiste en saber si el amor y el dolor, tan profundamente unidos a la sustancia de la poesía son objetos poéticos.

En cuanto al amor, es evidente que él no es un objeto sino una cierta forma de afección del alma por relación al objeto. Si avanzando más profundamente

en la consideración del amor pensamos que él es, por esencia, el vínculo invisible que une los extremos polares de la vida, diremos que el amor no es un objeto poético sino la poesía misma. El amor transfigura el mundo, lo renueva; por lo cual los objetos privilegiados del amor como son la mujer, el paisaje o las formas armoniosas del arte son los objetos de mayor eficacia poética.

El dolor tampoco es en sí mismo un objeto poético pero es quizá el estímulo más poderoso de la poesía, ya que actúa, ora en el sentido de suscitar por compensación el mundo radioso del sueño poético en que la propia realidad dolorosa es olvidada y superada en un momento liberador y creador impropiamente llamado de evasión, ora como conciencia trágica del destino, ora como fermento musical como fondo inarticulado y abismático de la poesía lírica.

Al abordar el estudio de la emoción poética confrontamos el viejo debate entre el objetivismo y el subjetivismo, términos en que se agrupan y dividen las más importantes tendencias de la estética. Los objetivistas sostienen que lo bello —y en consecuencia la poesía que es una de sus formas— radica o se dá necesariamente unido a ciertas condiciones intrínsecas materiales o formales del objeto estético, no haciendo la emoción o el sentimiento otra cosa que experimentar o registrar pasivamente estas calidades objetivas, intrínsecas que al fin y al cabo constituyen la belleza en sí. Los subjetivistas sostienen, por el con-

trario, que lo bello no es sino una cierta modalidad psicológica de la emoción, modalidad que estudian y tratan de describir minuciosamente. Para los primeros la belleza no está en nosotros sino en las cosas; para los segundos no está en las cosas sino en nosotros.

Nos parece evidente empero que ninguna de estas teorías tiene razón completamente, porque partiendo de puntos de vista unilaterales y abstractivos desconocen la síntesis primaria del fenómeno poético, el cual no consiste ni en una mera aprehensión impersonal por el sujeto de la calidad poética del objeto, ni en una simple delectación —principalmente sensorial— temperamental del sujeto, sino en una como tensión polar cuyos extremos, sujeto-objeto, a la vez que se oponen se necesitan y se integran de tal modo que no existiría el objeto poético sin la animación que le comunica la actividad contemplativa y creadora del sujeto, ni existiría tampoco el sujeto poético sin el estímulo y la presencia del objeto. De suerte que la poesía no está ni en nosotros ni en las cosas exclusivamente sino que más bien parece encontrarse más allá, en una esfera de vida espiritual en que participamos nosotros y ellas.

Llamamos emoción poética al estado psicológico complejo que al propio tiempo aprehende la calidad poética del objeto y en cierta medida se la confiere. El contenido inmediato de esta emoción está constituído por elementos sensoriales correspondientes de

modo principal a los sentidos del oído y de la vista y que se configuran en formas capaces de suscitar estados subjetivos más o menos delicados y gratos. En el contenido más profundo de esta emoción encontramos como nota dominante el placer, pero pueden darse otros sentimientos no placenteros que sin embargo se integran en un efecto de conjunto agradable. Así un poema puede contener la descripción de escenas en sí mismas penosas pero que, por decirlo así, son absorbidas por la emoción placentera del conjunto o que, a lo más, suenan como notas cuya relativa disonancia añade un elemento de tensión, de profundidad o de inquietud al acorde final. Debemos añadir que en este momento estamos estudiando la emoción que integra el estado poético únicamente desde el punto de vista estético y que, en consecuencia, lo que llevamos dicho, no se refiere a los sentimientos reales de dolor o de angustia que, según ya expresamos, pueden servir de estímulos y hasta constituir algo así como el oscuro fundamento metafísico de la creación poética.

Con los sentimientos sensoriales y conspirando al efecto total de complacencia estética, se integran en la emoción que estudiamos los sentimientos de fantasía, llamados así porque no se despiertan ante las cosas sino ante su representación o su imagen. Constituyen la resonancia afectiva de lo que hemos denominado transrealidad del objeto poético y constituyen el verdadero fondo material de la poesía. Nos permiten vivir toda la

inmensa riqueza de los sentimientos humanos y mantenernos libres, serenos y en cierta medida inmunes, en medio del océano de las imágenes y al oleaje de pasiones y emociones que ellas expresan. Así en la tragedia de Esquilo sentimos el dolor, la rebelión, ante la fatalidad que al propio tiempo abate y exalta el ánimo de Promoteo, pero sabemos que éste es una figura legendaria, mítica. Vivimos pues en un mundo imaginario. Y no podemos olvidarlo porque de lo contrario desaparecería la emoción poética y sería reemplazada por sentimientos reales, no necesariamente poéticos, de horror, de compasión o de exaltada identificación con el martirio y la suprema liberación moral del héroe.

Los sentimientos que integran la emoción poética son, principalmente, sentimientos de participación, los mismos que se presentan en dos formas principales, según que mediante ellos vivamos como propios estados psíquicos ajenos, o que, proyectando nuestra vida emocional en los objetos circundantes animados o inanimados, vivamos en ellos nuestros estados interiores aunque nos parezca que estos estados internos pertenecen a los objetos y no a nosotros. La primera forma de participación sentimental es frecuente y aún característica en la sensibilidad del hombre primitivo que vive en un continuo estado de coparticipación emocional con los objetos de la naturaleza, la segunda es la forma característica de la emoción estética propiamente dicha y genéticamente aparece como una derivación

o un debilitamiento de la forma primordial de coparticipación del hombre arcaico. Por la primera, nosotros participamos en la vida psíquica de los seres que nos rodean, por la segunda, los seres que nos rodean participan y como que se alimentan de nuestra propia vida anímica.

A la segunda de estas formas llámanla *Einfühlung* los alemanes y comprende toda una serie de sentimientos que se despiertan no sólo ante la expresión directa de estados anímicos —una mirada, un gesto, una exclamación que la poesía o la pintura pueden representar directamente— sino toda la vasta escala de las apariencias, sobre todo de las visibles y audibles. La *Einfühlung* es una forma universal de humanización por transferencia a las cosas de nuestro modo de ser interior. "La flor inclina su cabeza bajo los rayos del sol, escribe Lipps, y yérguese cuando la lluvia refrescante humedece sus pétalos, de un modo semejante a nosotros. Y el paso de las nubes y del arroyo no es completamente lo mismo que nuestra marcha, pero es sin embargo una marcha, es un movimiento que parece proceder de ellos. Y tal movimiento es comprensible para nosotros solamente por nuestro movimiento, esto es por un impulso interior, por un esfuerzo, por un querer, en una palabra por una actividad. Vemos en la naturaleza posiciones, actividades, direcciones que lo mismo que nosotros, parecen proceder de un impulso de la voluntad. El árbol, la roca están de pie, se yerguen como nosotros; el árbol extiende sus

ramas como nosotros extendemos los brazos". Esto en cuanto a las que podríamos llamar las más humildes formas de la *Einfühlung,* en cuanto a las otras es evidente que cuando el poeta habla de la melancolía del otoño, o de la furia del océano o de la queja del viento, está transfiriendo a la naturaleza sus propios estados de espíritu.

No basta empero con lo dicho para caracterizar la emoción poética, puesto que ella no consiste ni en un mero sentir placer o dolor a propósito de tales o cuales formas de la existencia, ni en un mero participar con menor o mayor intensidad en la vida emocional de los seres, sino que es además un aprehender la calidad poética del objeto, un sentir que ese objeto —una noche estrellada, un poema, pertenecen al mundo de la poesía— sin que, por lo demás, ese sentir se traduzca necesariamente en un juicio que afirme o niegue, por modo conceptual, la calidad o el valor poético del objeto. No hay ninguna operación intelectual que nos conduzca a afirmar "esto es bello", "esto es poético". Lo sabemos de modo inmediato, porque sentimos más o menos confusamente que el objeto participa en algo que lo trasciende y que en cierto sentido lo consagra y lo incorpora en un mundo superior a la mera satisfacción sensorial o a la simple proyección afectiva.

Finalmente, en este vivir emocionalmente en los objetos circundantes, o en las imágenes o en los ritmos y movimientos; en este asistir a la maravillosa configuración de la vida del alma que en una como radian-

te fantasmagoría luce, cambia, pasa y vuelve, hay un profundo e inefable sentimiento de libertad. Pero de una libertad que se conjuga con una cierta necesidad —como la libertad de una danza— y que a la vez que nos incorpora en un mundo de creación y de espontaneidad, nos hace conocer la misteriosa ley de ese mundo: la única ley, la ley de la rítmica alternación en que al par que se descubre, se oculta el secreto de la perenne renovación de la vida.

Como se desprende de todo lo dicho, la poesía es un fenoméno de expresión no sólo porque el objeto poético es un símbolo —es decir una forma expresiva— sino porque el estado poético no es otra cosa que un sentir plenamente el símbolo, viviéndolo como una expresión o figuración de nosotros mismos. Pero hasta aquí sólo hemos estudiado una parte del fenómeno poético; hemos tratado tanto del objeto poético cuanto de la emoción que él despierta como elementos dados, como resultados o efectos finales de un proceso de expresión, sin preocuparnos del proceso de sí mismo. Así pues nos toca abordar el problema de la expresión desde este nuevo ángulo, lo que vamos a intentar sirviéndonos de una especie privilegiada entre los objetos poéticos: el poema, que nos es accesible psicológicamente y que en consecuencia puede permitirnos asistir con una relativa proximidad al proceso de su elaboración.

La poesía es un fenómeno de expresión, no meramente en el sentido en que habla Croce quién identificando expresión e intuición, considera que el hecho estético — y por lo tanto el hecho poético — se agota en su simple presentación subjetiva. La poesía es expresión en un sentido mucho más profundo y difícil de explicar; es expresión en cuanto el objeto poético aparece como el cuerpo visible de otra cosa, en cuanto hace referencia a algo distinto de su simple apariencia pero que está en íntima y, lo que es más importante, en indisoluble relación con ella.

No pretendemos resolver el problema de esta relación entre lo visible de las apariencias y lo invisible de ese más allá que gracias a la visión de la apariencia llega hasta nosotros. Es una cuestión que acaso la inteligencia no puede resolver porque hay algo de irracional en el hecho de que una cosa sea ella misma y al propio tiempo otra cosa, y de tal suerte que la unión de ambas no sea una simple yuxtaposición ni una mera relación significativa convencional o habitual sino una relación orgánica y profunda como la que existe, por ejemplo, entre la cólera y la contracción de la pupila o entre la sonrisa del niño y el bienestar orgánico que la produce. Sólo pretendemos plantear el problema de la expresión y no tanto comprender ni mucho menos explicar el proceso expresivo, sino más bien alcanzar la verdadera impresión, la auténtica sensación de su misterio.

En el poema es teóricamente necesario y prácticamente vano hacer la distinción entre el objeto poético como pura materia del proceso expresivo y su expresión como forma de esa materia primitivamente informe. El objeto poético en su realidad íntegra, indiscomponible y absoluta, es expresión. Aquí como siempre empero, la distinción teórica aunque no resuelve el problema de la expresión poética sirve a lo menos para darnos una idea de su trascendencia psicológica y estética y, si se quiere, para darnos en definitiva, la impresión del supremo arcano del que brota como una flor gratuita, el poema.

Es teóricamente necesario distinguir el contenido expresado de la forma expresiva, porque si de lo que se trata es de ver cómo el poeta presenta para su propia contemplación o para la contemplación de los demás un objeto poético cualquiera, ya sea un espectáculo de la Naturaleza, una escena dramática o un sentimiento del alma, es claro que deberemos distinguir entre el objeto en sí y la configuración transmisible que le ha dado el poeta. El lenguaje en su más amplia acepción, no es sólo un sistema de formas sino que es un sistema de formas significativas, o sea que revelan algo que está más allá de ellas.

Pero si por otra parte, consideramos que en la experiencia poética no se dan nunca objetos poéticos exentos de toda configuración, de toda forma y aún de toda inherencia verbal, nos daremos cuenta de que es inútil pretender separar en la intuición germinal del

poeta, la materia de la forma, el contenido de la expresión que se identifican y se dan en una sola unidad — unidad que según Croce representaría la identificación de intuición y expresión. Puntos de vista, conceptos categoriales, el fondo y la forma, el contenido y la expresión no son elementos aislables en la realidad sino tan sólo eurísticamente en la abstracción.

Pero si es inútil o más bien imposible separar en cada caso concreto el fondo de la forma poética, puede intentarse una investigación encaminada a determinar cuál es la naturaleza específica de la expresión poética, qué es lo que la poesía está realmente llamada a expresar o, dicho de otro modo, cuál es la materia adecuada de la poesía, el elemento potencial capaz de asumir la forma poética. Por donde como puede fácilmente advertirse, la investigación relativa a la expresión poética se vincula por modo directo con la relativa al objeto poético.

Puede decirse que las teorías referentes a la naturaleza de la representación y, en consecuencia, de la expresión poética han oscilado entre estos dos extremos: el de los que creen que la poesía tiene fundamentalmente una vocación plástica, principalmente pictórica, y el de los que piensan que la sustancia y la expresión poéticas son de naturaleza esencialmente musical. A partir de Lessing se ha ido fortaleciendo la idea de que el objeto poético es distinto del pictórico y de que el acontecer en el tiempo, la sucesión es la materia propia de la poesía. Pero esta tendencia todavía no

vinculaba en forma decisiva la poesía y la música hasta la aparición de la obra y del pensamiento poético de Mallarmé, para quien el poema es esencialmente una música no en el sentido simple de ser una melodiosa y rítmica sucesión de sonidos sino en el sentido mucho más profundo de ser una sucesión musical de significaciones. El poema nos inserta así en un tiempo, en un ritmo en que todos los sentidos recogen, aprehenden y transmutan en sonoridad expresiva la profusa variedad de la vida.

Los partidarios, los teóricos y los practicantes de la llamada poesía pura, directa o indirectamente influidos por Mallarmé, no realizan una verdadera indagación sobre la esencia de la poesía —esencia que ellos creen conocer— sino que más bien actúan animados por un propósito que podríamos llamar preceptivo o más bien pedagógico o crítico tendiente a eliminar del poema todo lo que no sea poesía. Y la poesía, en el fondo, vendría a ser el arte de suscitar la delectación estética mediante un juego de sonoridades verbales a las que se uniría de modo indisoluble una como musicalidad ideal. La unidad poética consistiría en una síntesis primaria entre el sonido de la palabra y el estado espiritual, entre la vibración física y la imagen y la emoción que la acompañan. Acaso hay otros matices entre los teóricos y partidarios de la poesía pura, algunos de los cuales la consideran como instancia de la ascención mística, como una forma de la plegaria. Esos matices se funden en el tono general de la escue-

la que aspirando a eliminar del poema todo elemento extraño, lógico o ético, llega a una concepción en que la pureza de la poesía se confunde con una cierta musicalidad tanto de los sonidos cuanto de los contenidos inaudibles que la sonoridad despierta en el alma.

Nosotros creemos que sin perder la exclusividad de su esencia la poesía participa de la pintura y de la música. Tiene de la pintura el sentimiento de la profundidad y de la lejanía; se diferencia de ella en que posee la duración, el tiempo. De la música tiene la duración, pero se diferencia de ella, en que posee la significación y la lejanía. La pintura es un corte transversal en el fluir del tiempo, por eso es sobre todo espacial, la música es el tiempo mismo con sus caracteres esenciales de continuidad, irreversibilidad y periodicidad. La poesía es una sucesión, un tiempo, pero es un tiempo en que cierta potencia misteriosa confiere a los momentos fugaces una como profunda y luminosa perspectiva espacial. Y es que la poesía es, en el fondo, una transposición, o mejor una transfiguración de la realidad íntegra que no es ni sólo tiempo ni únicamente espacio sino irrompible polaridad de tiempo y espacio con predominio ontológico del tiempo. Usando la imagen que Novalis emplea para hablar de la maravillosa flor azul —símbolo enigmático de la poesía— diríamos que ésta es el espíritu visible del canto.

La poesía según nosotros, sería el arte de expresar con palabras —gratas en sí mismas al oído y más

gratas todavía por su recíproca relación melodiosa y rítmica— el modo de aparecer de las cosas, el *cómo* de la vida. Y como el aparecer es una categoría ontológica que sólo se da con relación a un sujeto, a un alma, a un como espejo a la vez superficial y profundo, resulta que la poesía es el lenguaje de las imágenes que brillan en el cristal del alma, y en las cuales se configura y en cierto sentido se disfraza y encubre a la vez que se revela el misterioso Ser sin figura y sin nombre.

La poesía sería el arte que mediante una música, al par de significaciones y de sonidos, traspone el Universo a una nueva esfera de realidad —o de irrealidad— a la vez íntima y lejana.

Para hablar del problema de la expresión en términos de Ontología, diremos que él no es otra cosa que el problema del ser y del aparecer. La expresión es el aparecer de un ente (ser) que es algo más y algo menos que su aparecer. Psicológicamente es el problema de saber cómo un cierto ente en el alma se manifiesta y configura de modo que no solamente *es* sino que también aparece tanto al poeta como a sus semejantes y, metafísicamente, el de saber sí, el manifestarse algo a la visión y a la audición del alma es la expresión o manifestación en la conciencia del profundo acontecer metafísico de la realidad.

Contemplado desde este punto de vista el problema de la expresión poética se aclararía quizá si lo enfocáramos, no recorriendo el camino que los neopla-

tónicos llamarían de la *procesión* y que va de la pura unidad —que es al propio tiempo el fundamento ontológico del mundo— a la variedad del pensamiento y del mundo, sino realizando el camino del *retorno,* que parte de lo dado inmediatamente, o sea en este caso, de las palabras y ritmos que componen el poema y progresa a través de los diversos planos de expresión —que son otras tantas instancias no sólo psicológicas sino metafísicas— hacia la primitiva y fundamental unidad.

Intentamos este retorno tomando como objeto de estudio la maravillosa estrofa de Rubén Darío en su poema Autumnal:

Un algo de alma aún yerra
por los cálices muertos
de las tardas volúbiles
y los rosales trémulos.

Y de luces lejanas
al hondo firmamento
en alas de perfume
aún se remonta un sueño.

Inmediatamente se nos da una serie de sonidos rítmicamente organizados, una agradable melodía, una música en fin. Pero hay algo más, los sonidos son palabras y las palabras tienen una significación. Significan más o menos que algo como un resto de alma yerra todavía sobre las tardas volúbiles y los trémulos rosa-

les y que en alas de perfume, aún se remonta un sueño hacia la lejanía... y así los versos aparecen como la traducción melódica de un cierto pensamiento, de algo imaginado y que en sí mismo no es un verso ni una música audible, aunque en sentido profundo acaso sea una música. Mas por encima y más allá de estas significaciones e imágenes encontraríamos acaso algo más recóndito e informe: un sentimiento de vaga nostalgia, una melancolía, la emoción de algo que se despide, pero que todavía se detiene en la efímera palpitación de unas flores, bajo la luz triste del otoño.

Pero en esta ascensión, en este retorno olvidamos una cosa: que la música de las palabras no es independiente ni de su significación que llamaremos intelectual ni de las imágenes que ellas evocan, que hay una misteriosa participación, una misteriosa endósmosis entre el sonido y la imagen, entre la sensibilidad y la mente, de tal modo que la música de las palabras no es únicamente música de los sonidos, sino como alguien lo ha dicho con frase feliz, una música de las significaciones. Hemos olvidado que entre las imágenes y las significaciones tomadas en sí mismas y con prescindencia de sus signos verbales y la idea o el sentimiento fundamental que las suscita, no hay una simple relación accidental sino una relación vital, orgánica, de tal modo que sólo esas imágenes pueden encarnar ese sentimiento, el cual por lo mismo no se dá como algo independiente, en sí, sino como algo incluído e implicado en la forma interna con que la mente lo apre-

hende y vive. No hay ninguna desnudez en poesía. Y así entonces, hemos olvidado en nuestra ascensión abstractiva y analítica el misterio sintético que aboliendo los diversos planos de la expresión, hace que la palabra encarne directamente, como el cuerpo al alma, la emoción y la imagen poética del artista.

Y hemos perdido el aura, el nimbo que envuelve las palabras y el poema, que es como la irradiación mágica del alma poética, que el análisis destruye y que ninguna síntesis puede jamás restituir.

Vemos que este esfuerzo involutivo por penetrar desde la realización poética hasta su fundamento más profundo sólo es posible sacrificando a cada paso algo de la propia realidad poética. ¿Podríamos ahora evolucionar desde el fondo del espíritu creador a su manifestación poemática, explicando cada una de las etapas del trabajo expresivo, deduciéndola de la anterior por un proceso de derivación lógica? Sin duda que no. Pues como ya lo hemos visto en nuestra tentativa de retorno, de involución, al ascender hacia el puro fundamento ontológico —semántico— del verso hemos ido olvidando algo, desnudando el cuerpo del poema, y con ello hemos ido aboliendo la poesía en el empeño de encontrar su sentido. ¿Cómo podríamos pues recuperar sintéticamente lo que hemos perdido en la abstracción? ¿Dónde encontraríamos las vestiduras para la desnudez primera de ese algo que se viste de esplendor en la poesía? Acaso podríamos recordar aquí lo que se ha dicho con rela-

ción al esfuerzo especulativo de los hilozoístas y de los neoplatónicos: les era relativamente fácil avanzar analíticamente al fundamento material del mundo, a la pura unidad abstracta, les era imposible reconstruir sintéticamente, a partir de la pura unidad abstracta, la variedad concreta de lo real.

Y es que aquí, me parece, encontramos el supremo secreto universal de la vida, el fenómeno inexplicable y elemental de la creación, que enunciado en sus términos más simples, evidentes y profundos consiste en que algo sale de la nada, pero de una nada que no es el simple no ser sino la ausencia, el no ser de la apariencia, de modo que el aparecer se da como algo que el ser suscita de sí y en lo cual a la vez que se expresa se enriquece y renueva. De una nada de luz nace la luz en que se expresa el creador, de una nada de sonido nacen la música y la voz. Y sólo hay una plenitud: la plenitud del creador, una plenitud dinámica que con la profusa abundancia de las apariencias colma el oscuro seno de la nada. De suerte que si expresar es crear, la poesía es literalmente la prolongación en el hombre del eterno proceso del aparecer o, si queremos, la reproducción microcósmica del arcano creativo y expresivo de la vida cósmica.

Esta concepción que hace del poema una prolongación del misterio metafísico del aparecer y que, como bien se comprende, implica admitir que el proceso de aparición y renovación cósmicas es de naturaleza esencialmente poética, tiene su antecedente más

claro e ilustre en la concepción del gran poeta y filósofo Novalis, para quien el mundo y sus formas son un maravilloso poema que debemos descifrar y sentir, y el poeta, un ser genial que asumiendo, en sí, mediante la imaginación creadora, la facultad de suscitar y de ordenar las formas de la vida, renueva el mundo y, en el más profundo sentido de esta palabra, lo recrea. Concepción que, elevando a una superior categoría psicológica, metafísica y estética el estado y las imágenes del sueño llega a concebir la realidad exactamente como el juego maravilloso de una imaginación extrahumana cuyas imágenes fugaces somos nosotros y las cosas.

Dentro de esa inspiración dice Rolland de Reneville: "si es verdad, como lo pretende una antigua filosofía, que nosotros no somos por relación a lo absoluto más que una especie de sueño formulado por un verbo prestigioso, podemos lógicamente deducir de esto que la estructura de nuestro ser provisorio corresponde analógicamente a la estructura de la realidad que la ha concebido. Llegamos así a la concepción de un microcosmos humano que posee en potencia, los poderes de su autor". De suerte que la poesía, lejos de ser, como algunos pretenden, una expresión de la realidad meramente humana es la expresión integral de la existencia, que el poeta realiza mediante sus propias capacidades de configuración y de emoción.

Este carácter cósmico, esta trascendencia metafísica y vital de la poesía, nos explica la presencia inseparable, en toda realidad poética, de estas dos modalidades expresivas: el ritmo y la metáfora. La expresión poética es rítmica; la expresión poética es metafórica.

Todo tiempo vivo es rítmico. No es un simple devenir, un mero fluir torrencial; es un devenir puntuado, una periodicidad, un ir y venir en que, por misteriosa contradicción, lo que vuelve es nuevo y lo nuevo, en cierto sentido, una recurrencia, un retorno de lo que ya pasó. Como la primavera que cada año irrumpe con nuevas hojas sobre la nieve del invierno, pero en cuya novedad pulsa la misma potencia germinal de la tierra. Y el Cosmos, en su integridad, por ser vivo, es rítmico. En él, desde los latidos del corazón y el alternar de la onda respiratoria hasta la maravillosa renovación de las estaciones y los grandes ciclos que los filósofos brahamánicos conciben bajo la figura de la respiración universal, todo aparece, pasa, desaparece y vuelve renovado según una ley de periodicidad rítmica. "Luego en este cuerpo, se lee en el *Timeo,* donde afluye una corriente ininterrumpida, los dioses introducen los movimientos periódicos del alma universal". El ritmo es la ley universal de la vida. Por consiguiente toda expresión poética, que es una manifestación vital, es rítmica.

No podemos ocuparnos del ritmo como forma del acontecer cósmico, ni tampoco del ritmo como ley ge-

neral de la expresión artística. Nos limitaremos a estudiar brevemente el ritmo como forma de expresión en el poema.

Para dar una idea del ritmo poético no basta decir que es periodicidad percibida, porque es un fenómeno complejo en el que se dan varias formas de ritmo. Dominando la alternación melódica de la poesía, formando la trama de fondo, tenemos el ritmo tónico determinado por la alternación periódica de sílabas fuertes y débiles. Intimamente asociado con este ritmo, y confundiéndose prácticamente con él en los idiomas modernos que carecen de las sílabas largas propias de las lenguas clásicas, percibimos el ritmo de duración que consiste en una cierta proporcionada distribución de los tiempos del verso y del poema. Luego se da la recurrencia de sonidos que tienen la misma altura en la gama musical: es el ritmo de altura. Y en fin, sentimos el ritmo de los timbres que es una recurrencia de las resonancias armónicas de los sonidos y que constituye la forma más espiritual y sutil del ritmo, tanto por la naturaleza indefenible de la impresión que él suscita, cuanto por la intervención de elementos semánticos que propagan su influjo hasta las más profundas regiones del alma.

Metáfora es una expresión que además de un sentido directo sugiere uno indirecto por virtud de la ley de la analogía y de la participación. La eficacia poética de la metáfora consiste en que el espíritu, en un solo acto indescomponible y sin la intervención de

ningún esfuerzo lógico, percibe inmediatamente el sentido propio y el sentido figurado de la expresión, no como dos elementos yuxtapuestos sino en una sola unidad viviente. Lo que quiere decir que la analogía que el poeta descubre y expresa en la metáfora no es un arbitrario capricho de su imaginación ni un simple juego de virtuosidad comparativa sino que obedece a una relación real de parentesco entre las formas y las cosas. Esta experiencia de la metáfora, este vivir en ella sin discontinuidad, su figura sensible y el sentido lejano que se encarna en esa forma sensible, nos revela además que la metáfora es la manifestación de otra ley, acaso más profunda y fundamental que la analogía y en cuya virtud las cosas y las formas participan las unas en las otras como si estuvieran sumergidas en el mismo flúido vital que al propio tiempo las engendra, las confunde y disuelve. Es la ley universal de participación que borrando las separaciones formales y esenciales de los seres, hace que todo esté en todo y que los poetas, desde los más altos hasta los más humildes, llamados a participar en la gran unidad cósmica de donde brotan y a donde vuelven todas las apariencias, puedan decir con Jelal ed din: "Yo soy lo que es y lo que no es, yo soy el alma en todo".

Mas, ni el objeto poético, ni la emoción, ni la expresión poética existirían si no existiese la poesía, es

decir si no existiese eminentemente un algo, una forma que imprimiendo su sello en las cosas y en el alma y sacándolas de su mera realidad natural las promoviera a una categoría superior, a una nueva dimensión de la vida. Yo no encuentro otro nombre para este algo, para esta forma, que el nombre aristotélico de acto. Así como la luz es el acto de lo diáfano que hace posible la potencia visible del objeto. así como el intelecto en acto hace posible la intelección particular, así la poesía en acto hace posibles las realizaciones particulares y concretas que llamamos intuiciones, experiencias, creaciones poéticas. Y así al fin y al cabo, toda investigación sobre la poesía tiene que llegar —o acaso partir— a esta suprema y definitiva cuestión: definir la naturaleza, la esencia del acto poético. Y aquí, como siempre la suprema evidencia crea la suprema dificultad. Sabemos que existe esta poesía en acto pero ¿cómo definirla? Sería tal vez: la vocación universal de las imágenes, de las apariencias a trascender su simple realidad inmediata, y a fulgir en un mundo que es como la apariencia de la apariencia y que sin embargo retiene todavía la sustancia más recóndita y la más intransferible vibración del alma y del cosmos.

Lo que confiere su importancia metafísica al éxtasis poético es sin duda la doble participación que él ofrece tanto al poeta como al contemplador: la participación en el arcano vital, nocturno de la naturaleza y la participación en la luz trascendente que, cual un

sol matinal, alumbra las formas de la nocturna floración de la tierra.

Así, en la poesía hay algo que viene de lo alto e ilumina con una luz trascendente el paisaje nocturno de la naturaleza, algo soberano y deslumbrador que el poeta recibe como un don o como una consagración sobrenatural de su vocación y de su obra.

Tal vez eso querrían decir estos versos de Hölderlin que cita y comenta Heidegger en su estudio sobre este poeta y sobre la esencia de la poesía:

Bajo las tempestades de Dios
debemos los poetas permanecer de pie,
desnuda la cabeza.

Con nuestra propia mano,
coger el relámpago del Padre,
al Padre mismo, y tender al pueblo
el don celeste envuelto en el Himno.

Con esto he llegado ya casi al término de mi estudio, pero me parecería incompleto si no añadiera breves observaciones que se refieren a la situación de la poesía por relación a otras actividades de mediación espiritual que le son afines, observaciones que acaso contribuyan a definir con mayor claridad la esencia del fenómeno poético.

Quiero pues distinguir la poesía de la magia, la metafísica y la mística, estableciendo al propio tiempo las relaciones profundas que las vinculan.

La magia es una cierta actitud del espíritu que implica, al par que una concepción o una intuición sobre la naturaleza de la vida cósmica, una técnica destinada a realizar los designios humanos en armonía con esa que llamamos concepción cósmica, y que más bien podríamos considerar como una intuición o como un sentimiento más o menos vago sobre los modos de existencia y de actuación de la vida universal.

Como concepción, la magia supone la universal participación de todo en todo y, por consiguiente, la posibilidad de la actuación del alma, que es una parte del todo, sobre otros aspectos, formas o manifestaciones de la vida. Esta concepción supone así mismo la existencia de formas o leyes constantes de participación cuyo conocimiento pone en manos del hombre o más concretamente del mago, con la clave del acontecer universal, el poder de actuar sobre él.

Las dos grandes leyes o, mejor, los dos grandes principios fundamentales de la magia son, como en la metáfora, los de la participación y de la analogía. Por el primero, todos los seres, inmersos en el océano de la misma vida, participan en ella de tal modo que la exclusividad de su naturaleza particular se pierde en esta como universal comunión de las esencias y las formas. Por la segunda, la semejanza, la analogía establece entre las formas entre sí y entre ellas y las sustancias y acciones de los objetos que bajo esas formas se realizan, un particular parentesco metafísico según el cual lo que se hace con una forma se hace tam-

bién con la semejante, como si la analogía tendiese entre las criaturas un hilo sensible, algo así como un sistema de universal repercusión o de universal simpatía.

Según acabamos de recordarlo la metáfora tiene igualmente como principios fundamentales la participación y la analogía, de suerte que en este sentido —y prescindiendo de todo dogmatismo sobre la fundamentación teórica o sobre la justificación metafísica de la magia— la poesía en tanto que forma esencialmente metafórica de la vida es de naturaleza mágica. Pero hay todavía una razón más para vincular la poesía a la magia, y es el carácter rítmico de la acción y de la expresión mágicas. La acción mágica se realiza gracias a la analogía y a la participación, pero necesita en la gran mayoría de los casos de la reiteración rítmica. Las fórmulas mágicas son rítmicas, y si a los efectos de la música y de la poesía se les llama encantamiento, sortilegio, magnetismo, etc., es sin duda por un reconocimiento intuitivo de su naturaleza mágica. Así la expresión poética ejerce una acción mágica: mueve o sosiega por modo irresistible las potencias del alma y el poeta, como el mago, suscita en el mundo nuevas y vivas presencias y formas.

Reflexionando sobre este poder de encantamiento que poseen la poesía y la música y relacionándolo así con el carácter rítmico y metafórico de la expresión poética, como con los demás caracteres que

hemos señalado a la poesía, vemos que ésta ejerce una doble función: de reintegración y de liberación.

La poesía nos reintegra en la naturaleza porque nos hace participar en el secreto de la incesante renovación cósmica y nos libera de ella porque es un más allá, una recreación de la naturaleza en el doble sentido de esta maravillosa palabra, recreación: como navidad, epifanía, nueva floración matinal de la naturaleza, y en cuanto recreo, fiesta, conciencia jubilosa del acto creador iluminado por una nueva luz: la luz de la valoración espiritual. Por donde la poesía va más allá de la magia, que se queda del lado de la naturaleza, inconsciente de su significación e insensible a la pura gracia de la luz que es la poesía.

Hay aparentemente una radical oposición entre la poesía y la metafísica. La poesía es una percepción intuitiva de las cosas; las toma en la dimensión de su mera apariencia. La metafísica es un esfuerzo por aprehender el ser, la sustancia de las cosas, atravesando la zona de su mera apariencia. La poesía es la delectación en lo visible, la metafísica es el goce intelectual en lo invisible. La poesía es la ficción, el sueño; la metafísica es la realidad, la conciencia despierta. La expresión poética es necesariamente figurativa y rítmica; la expresión metafísica es conceptual, directa y no requiere por modo necesario la sujeción al ritmo.

Mas si bien se mira, en estas oposiciones hay una relación polar. A través de los esquemas metafísicos

se divisa el paisaje de la poesía; a través del esplendor poético se columbra el fundamento real de la apariencia, y en el sonido de la música y en la polícroma riqueza de la visión se vive el silencio del misterio y la invisible, impalpable, y, sin embargo, dominante categoría superior de la esencia.

La fórmula del neoplatónico ateniense Proclo: "el ser es, sale de sí, vuelve a sí", podría explicar, y al propio tiempo dejar en el misterio de las cosas supremas, la relación entre poesía y metafísica. "El ser es", es la unidad primordial y absoluta en que el ser se dá como algo puro y estático en la más desnuda y austera afirmación de la existencia. En esta desnuda unidad, en este momento ideal no pueden existir ni la poesía ni la metafísica porque ambas se dán como una visión o una reflexión de la existencia y por consiguiente, suponen ya una cierta ruptura o escisión de la primitiva entidad ontológica. El ser sale de sí es el momento poético de la existencia. La poesía es la escisión del ser, la irradiación infinita del principio supremo que, como la luz, prismáticamente se refracta a través del alma en la riqueza inagotable de la vida universal. El poeta se embriaga de la luz y la transmuta en canto; actúa como un elemento de propagación en el torrente universal de las formas, y, para emplear una imagen que tiene la dignidad poética de la lejanía y de la nostalgia, diremos que el poeta al igual que el principio creador sale de sí, hacia el Sur tropical de las formas pero que

como las aves migratorias lleva en sí la nostalgia del retorno al Norte, al ser.

El objeto intencional de la metafísica es el conocimiento del ser; el objeto intencional de la poesía es la visión del aparecer. Por manera que, aunque la emoción y la expresión poéticas tengan una significación metafísica y aunque, en ocasiones, como acontece con Bergson, la intuición metafísica pueda revestir una forma poética, ni el poeta construye en cuanto poeta sistemas metafísicos, ni el metafísico en cuanto se contrae a la función teorética que le es propia, hace poesía.

El objeto intencional de la mística es como una transubstanciación nostálgica del alma. El metafísico aspira conocer el fundamento ontológico de la realidad, el místico anhela perderse en él. En correspondencia con el concepto filosófico que sirve de base doctrinal a la actitud mística y que postula un desprendimiento primitivo del alma por relación al ser absoluto y eterno, el anhelo y el sentimiento místicos quieren volver, retornar; persiguen la reintegración del alma en el principio supremo a la vez primordial y final de donde ha salido. Y el camino para esta reintegración inefable es el de la negación y de la eminencia: la negación que libera el alma de todo apetito, de toda inclinación a lo sensible, perecedero y contingente, y la eminencia que es la elevación por encima de lo vario y discorde hacia la unidad inefable sin comienzo ni fin.

Por supuesto que ningún lenguaje puede expresar esa unidad y el estado del místico que en ella se pier-

de. Pero las etapas de la ascensión mística, de *la Subida* y los estados espirituales que a ellas corresponden sí pueden, en cierta medida, ser sugeridos o expresados por el lenguaje. Lo prueba toda la tradición mística y, especialmente, la mística española con la obra extraordinaria de San Juan de la Cruz, cuya poesía no es otra cosa que una maravillosa simbólica del itinerario místico del alma; y es que, aunque el camino de la mística es un camino a la *desnudez*, el anhelo místico infinito, inefable, en su empeño por expresar su objeto final que no tiene nombre ni forma hace que la imaginación del místico se prodigue en símbolos, en imágenes, en alusiones, en toques destinados a despertar indirectamente la intuición del ser escondido y amado.

Pero hay una razón más profunda para que el anhelo místico busque su expresión por modo natural en el lenguaje poético, y es que el sentimiento poético, igual que el místico, borra en cierta medida los límites del yo y capacita al alma para trascender de sí misma y vivir en un más allá donde se identifican el fondo abisal y el esplendor supremo de la vida. De este modo la poesía que es un movimiento de exteriorización, de procesión, de evolución y la mística que es un movimiento involutivo y de retorno se complementan e integran en realidades espirituales rebeldes a toda descomposición analítica como que son expresiones de lo inexpresable, visiones de lo que no se ve.

Finalmente, el objeto de la aspiración mística, igual que el objeto poético, es íntimo y lejano. Es lejano porque está más allá de lo visible y tangible, en la lejanía de lo absoluto e inasequible. Es íntimo porque mora en el propio corazón del místico donde enciende la "viva llama de amor". Hay pues una semejanza que es sin duda, el signo de algún parentesco metafísico. Y es, quién sabe, el amor —que une los extremos de lo distante y de lo próximo, de lo visible y lo invisible— el fondo común de donde nacen el anhelo de lo absoluto sin figura que llena el alma del místico y el entusiasmo por las formas visibles y audibles en que se diversifican y prodigan el verbo creador y la luz increada.

Y aquí, acaso sería útil para establecer así la diferencia como las relaciones entre la mística y la poesía, ocuparse de la distinción establecida por Rudolf Otto entre mística natural y mística espiritual; la primera que aspira a la identificación del alma con el corazón del cosmos y cuyo representante principal sería Jelal ed din y la segunda que aspira a un principio colocado por encima de todo lo creado y perecedero y cuya figura representativa sería Meister Eckhart, pero este estudio nos llevaría muy lejos, más allá de los límites señalados por la naturaleza y el destino de este trabajo.

No entra en las intenciones ni en la finalidad de este estudio tratar de las clasificaciones de la poesía. No puedo resignarme empero, a omitir toda referencia relativa a la distinción de Schiller entre poesía ingenua y sentimental y a la que hace Nietzsche entre poesía lírica y épica fundándola en la existencia de dos instintos estéticos que él caracterizó con genial profundidad y a los que dió los nombres de espíritu dionisíaco y espíritu apolíneo.

La poesía ingenua, según Schiller, se da cuando el hombre vive todavía en íntimo contacto con la naturaleza o mejor, cuando el hombre vive interiormente a ella. La poesía ingenua es la versión infantil de la maravilla del mundo y del alma. La poesía sentimental acusa una separación del hombre y de la naturaleza. Separación que el poeta, colocado ante la naturaleza ya como un extraño, debe en cierto modo superar haciendo de ella una idea o un objeto. Como dice muy bien el admirable Menéndez y Pelayo la poesía ingenua es la poesía natural, la poesía sentimental es la poesía artística, y ambas revelan intenciones espirituales de la más alta significación humana, ya que la poesía natural es nada menos que la inocencia con su encantamiento feliz y su fiesta de imágenes, mientras que la poesía artística es la nostalgia, la ausencia que debe reconstituir en la soledad el mundo perdido. Clasificación que acaso podría relacionarse con la polaridad del objeto poético entre intimidad y lejanía a que nos referimos en otro lugar de

este trabajo. En la poesía ingenua el objeto es íntimo, connatural al poeta, pero no es suficientemente lejano. Por eso las creaciones de esa poesía tienen en su propia adorable frescura, en su propia naturalidad, cierta inevitable limitación. En la poesía sentimental, el objeto es ya lejano pero en cierto sentido falta intimidad. Por eso carece de la infantil naturalidad de la poesía ingenua y tiene, en cambio, la nostalgia, y una atmósfera de profundidad y de anhelo infinito que constituyen, sin duda, una nueva y más misteriosa forma de intimidad.

De más trascendencia es la concepción nietzscheana sobre lo dionisíaco y lo apolíneo como expresiones de dos instintos estéticos a la vez opuestos y complementarios a que corresponden las diferentes posibilidades de la poesía: la lírica que es de esencia dionisíaca, musical y la épica que es de esencia apolínea, plástica; la primera que es una revelación directa del fondo oscuro y trágico de la vida, la segunda que es la delectación ante las imágenes radiosas que el poeta proyecta más allá del dolor, más allá del frenesí dionisíaco y cuyas formas de armonía y de luz quisiera fijar para la eternidad.

No podemos entrar en un estudio detallado de esta concepción que une a su extraordinaria penetración psicológica y estética una gran trascendencia metafísica. Ateniéndonos a sus ideas principales diremos que, según ella, el fondo primordial, a la vez creativo

y destructivo de la existencia, se revela directamente en la música y en la poesía lírica; que en ese fondo, trágico, desgarrado y oscuro naufraga toda individualidad y se disuelve toda forma recortada y fija, y en fin, que las formas armoniosas que flotan sobre el ímpetuoso torrente de la vida —y que componen la fúlgida teoría de imágenes de la poesía épica— son las formas ilusorias en cuyo encantamiento se supera y se olvida el horror metafísico de la realidad.

Se diría que entre estas dos posibilidades o direcciones de la vida estética no hay parentesco posible. No es así sin embargo. Según lo muestra Nietzsche hay entre ellas una profunda y significativa solidaridad. Dionisos significa, la embriaguez vital en que se borran los límites de la individualidad y en que así los hombres como los demás seres de la naturaleza danzan en el vértigo de un solo frenesí; Apolo en cambio simboliza el mundo encantado de los sueños, de las formas armoniosas y puras. Y como quiera que los sueños emergen del humo de la embriaguez, resulta que el mundo apolíneo —fúlgido, armonioso, sereno— brota del fondo oscuro y devorante de la existencia. Y como quiera que la música es el arte en que se exhala el dolor y se expresa el torrencial devenir de la vida, la música es al fin y al cabo la fuente profunda de las visiones apolíneas. Con lo cual, en la concepción de Nietzsche, se confirma la observación de Schiller en quien un cierto estado musical precedía y engendraba la idea poética, y se establece, a la vez,

la oposición y la solidaridad de la música y de la visión plástica que son los componentes inseparables aunque susceptibles de integrarse en proporciones diferentes, de la creación poética. La música y la pintura, dos componentes que por misteriosa alquimia componen un simple: la poesía.

En el intento de recoger el sentido de estas largas páginas viene a mi mente la comparación del poeta Eichendorf, según la cual "el mundo, como la estatua de Memnon, lleno de mudo significado, sólo suena cuando la aurora de un alma poética lo hiere con sus cordiales rayos". Así pues la poesía sería el lenguaje de las cosas que se despierta al conjuro de la luz matinal o, mejor acaso, la manifestación de la armonía preestablecida entre el sonido y la visión como potencias destinadas a revelar la muda significación del mundo.

Considerada desde el punto de vista estético la poesía se da como un mundo cuyos contenidos sean los que fueren —aun aquellos cuya sustancia es el dolor— se transfiguran y suscitan en el alma una jubilosa exaltación; es una fiesta, una juventud, una iluminación a cuyo influjo se despiertan y fulgen las formas de la naturaleza y las imágenes del alma.

Considerada desde el punto de vista ontológico la poesía es el apogeo del aparecer, no sólo porque este modo de la existencia se nos ofrece en ella en su máxi-

ma perfección y riqueza sino porque en la poesía el aparecer asume una nueva y trascendental función metafísica: la de revelar simbólicamente no sólo a la visión intelectiva sino a toda la viviente profundidad del alma, la realidad del Ser.

II

LA TRANSREALIDAD DEL OBJETO POETICO

La aparencialidad significativa del objeto poético consiste en que éste puede ser una mera apariencia, una simple imagen; en otras palabras, en que posee una cierta independencia respecto de lo real —entendiéndose esta palabra "real" en el sentido limitado de realidad material o más propiamente histórica. Así, por ejemplo, el caballero Amadís de Gaula es poético, como son poéticos los personajes de los cuentos de Andersen. Ninguna de estas figuraciones corresponde a la realidad histórica. Ni Amadís de Gaula ni los personajes ni las acciones de los cuentos de Andersen han existido en nigún lugar del espacio ni en ninguna época del tiempo. Son fantasías, creaciones imaginativas, apariencias. Sueños, dirían los románticos alemanes.

A esta condición de aparencialidad significativa la llamamos transrealidad, para indicar que el objeto poético no es necesariamente irreal, que puede ser en sí mismo real —como un paisaje o como una escena de la

vida cotidiana— pero que su calidad poética no reside en su realidad sino en su apariencia significativa. Si en una aparición tomamos únicamente el significado, hacemos obra de lógica, de metafísica o de ciencia; si, por el contrario, tomamos la mera apariencia sensible sin alusión al significado, podemos experimentar un placer o un dolor sensoriales, pero no un sentimiento poético. La poesía es un sentimiento del alma, y todo sentimiento del alma tiene un sentido, es decir un objeto que está más allá del mero sentir. Y bien, esta calidad del aparecer que trasciende así la realidad como la irrealidad del objeto poético es la *transrealidad.* En ella el objeto adquiere su plena autonomía estética, su absoluta incondicionalidad. Ya no depende de ninguna contingencia material. Se levanta por encima de su mera realidad, de su simple existir y luce en una nueva esfera de existencia más etérea, más pura, inalcanzable y eterna.

Esta eficacia de la apariencia, con abstracción de lo que los filósofos llamarían su facticidad, esa calidad noética de sus imágenes, infunde en el ámbito de la experiencia poética, una atmósfera onírica. Poetas y estetas de todos los tiempos han encontrado cierto parentesco entre la poesía, el sueño y los sueños, o mejor entre la poesía y las visiones que pueblan la noche del hombre dormido. Y en efecto, en el estado fisiológico del sueño y en los estados afectivos e imaginativos que lo acompañan nos sentimos transportados a otra esfera de existencia, que no es sin duda irreal, puesto que la vivimos, pero que no correspon-

de tampoco a la realidad histórica ni a las condiciones normales del acontecer ni de la inteligibilidad.

Simultaneidades inexplicables, misteriosas transposiciones entre los más distintos planos de la experiencia, metáforas que no son simples analogías entre las imágenes sino modos de vida; y todo ello envuelto, impregnado en el sentimiento de su transrealidad, es decir en un sentimiento que al par que vive estas apariencias como algo interno y profundo —a veces con intensísima angustia— las proyecta en el espacio misterioso de la noche como un espectáculo lleno de mágico atractivo. Con lo cual, los sueños como la poesía o la poesía igual que el sueño o los sueños, nos llevan a una región donde las distancias, las resistencias y las posibilidades de la vida se transfiguran en el resplandor nocturno del aparecer. Y así, escribe Dilthey caracterizando la fantasía poética y refiriéndose al sueño como su manifestación inicial. "Gracias a la acción de la fantasía, levántase un nuevo mundo, distinto del mundo de la actividad utilitaria, y su fuerza de configuración manifiéstase de modo involuntario en las imágenes del sueño, que es el más antiguo de todos los poetas". [1]

* * *

Algunas breves referencias a la estética de la poesía, en relación con las ideas sobre el sueño y los sue-

[1] *Das Erlebnis und die Dichtung.* Leipzig, 1929, pág. 185.

ños, servirán para poner en claro nuestro punto de vista.

Recogiendo, sin duda, ideas más antiguas, inspiradas en la intuición popular y en la experiencia artística y conectadas con profundas corrientes del sentimiento religioso y del anhelo místico en Grecia, Platón distinguía en el *Fedro,* cuatro clases de delirio divino, según los dioses que lo inspiran, atribuyendo la inspiración profética a Apolo, la de los iniciados a Dionisos, la de los poetas a las Musas y en fin la de los amantes a Afrodita y a Eros. Con ello reconoce que la poesía es un transporte en que el alma, más allá de la normal regularidad de la existencia, vive en un mundo de visiones incorpóreas, de ilusiones, de sueños. Al mismo tiempo, al considerar el delirio como su origen común, establece el parentesco profundo entre estos cuatro modos de comportarse el alma ante la imagen. Y de esta suerte, por último, asienta la doctrina de que la poesía, como la mántica, al par que trasciende la inmediata y corpórea realidad del mundo circundante, nos entrega un mensaje de profundidad y encierra un sentido de misteriosa identificación del alma con las fuerzas creadoras de la vida y con la oscura fatalidad del destino.

Para venir a los tiempos modernos, pasando por el mundo de visiones oníricas legendarias y poéticas en que abunda la fantasía medieval, observaremos que las más grandes creaciones de Shakespeare pasan en una atmósfera de sueño que lejos de contradecir el profundo sentido de realidad que poseía el poeta, les

confiere su trascendencia, su poder, su significación universal. Hamlet, Macbeth, Ofelia son figuras poéticas en el más absoluto sentido de la palabra, porque más allá de su realidad o irrealidad histórica, fáctica, tienen en su propia fulgurante apariencia, su verdad.

Pero si, por modo general, estéticos y poetas han pensado y sentido la poesía como una transposición de la experiencia a un nuevo plano de la realidad, definible dentro de la categoría vital del sueño, fueron sin duda los poetas y pensadores del romanticismo alemán quienes con mayor intensidad realizaron, comprendieron y explicaron esa transposición. El sueño (*Traum, rêve*), según ellos, es la inmersión del alma en la oscura región donde la propia vida y la vida universal se identifican y confunden. Las visiones del sueño son las presencias simbólicas en que se configura esa abisal identidad, y sus analogías, sus incomprensibles amalgamas y metamorfosis, la expresión de la continuidad creadora de la actividad de animación universal a la vez cósmica y humana. Y la poesía no es sino la expresión rítmica y melódica de la maravillosa realidad del mundo onírico.

Más cerca de nosotros, en la estética de Federico Nietzsche, se afirma este parentesco —y si se quiere esta identidad entre sueño y poesía— en forma llena de significación. Primeramente, al contraponer lo que él llama espíritu apolíneo y espíritu dionisíaco, asimilándolos respectivamente al sueño y la embriaguez, Nietzsche asienta que todas las formas de la plástica, y entre ellas las de la poesía épica, pertenecen al mun-

do del sueño, mundo en que el artista y el poeta, emergiendo del dolor y del frenesí de la oscura voluntad dionisíaca, se calman y encantan contemplando una teoría de fúlgidas y armoniosas imágenes.

Por otra parte Nietzsche considera la música como la forma de arte en que se expresa directamente la oscura voluntad metafísica de la vida, y piensa que la poesía lírica, incluída en la esfera de la música y en que también se exhala la trágica profundidad de la existencia, es de naturaleza contraria a la épica. Pero en el fondo, si la poesía lírica evoca imágenes, éstas, al igual que las figuras de la épica, se dan, según la propia comparación del filósofo, cual condensaciones del humo de la embriaguez; y así unas y otras son imágenes de sueño y expanden una como claridad errátil sobre la oscuridad primordial de la embriaguez y de la música.

En su hermosísimo libro "L'Âme Romantique et le Rêve", (París 1937) Albert Béguin, después de estudiar de modo minucioso y profundo las doctrinas poéticas del romanticismo alemán, analiza otras escuelas afines a él y que van desde Rousseau y Senancour hasta Proust y el suprarrealismo, deteniéndose en las tendencias poéticas representadas por Gerard de Nerval, Víctor Hugo, Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud; y en todas ellas, con mayor o menor intensidad, se encuentra ese carácter misterioso del objeto poético que consiste en lucir más allá del mundo, en el sueño, y en brotar sin embargo de la más oscura y recóndita región metafísica del alma.

Bergson considera la vigilia como un estado de adecuación entre la memoria y las solicitaciones de la acción, estado en que la memoria proyecta sobre el plano del presente los recuerdos oportunos, los que convienen a la situación de hecho que la vida plantea a nuestra actividad. El sueño, en cambio, es un estado en que la tensión entre la memoria y el presente, que es el plano de la acción, se afloja permitiendo a la memoria actualizar un número indeterminado de espontáneos y de libres recuerdos, y lo que es más, de imágenes sin relación aparente con lo ya visto y vivido. Y así dentro de esta doctrina el arte, y en especial la poesía, ¿no sería el gran sueño que por encima de la acción utilitaria, proyecta ante la mirada del alba sus mil radiantes y cambiantes imágenes? El "détachement" de la vida de que habla Bergson en "Le Rire" ¿qué otra cosa es por relación a la apariencia sino su transposición a un plano en que se clarifica y depura de su contaminación con la práctica y en que luce con toda la plenitud de su irreductible individualidad?

Y ¿qué es ese "détachement" en cuanto al artista sino un modo de ver la apariencia que por su autonomía de las solicitaciones apremiantes de la acción puede compararse al sueño? En el fondo, el realismo estético de Bergson implica una visión directa de la imagen y esta visión directa de la imagen sólo se obtiene por un medio que constituye un término de enlace entre el sueño y el arte a saber: la liberación del me-

canismo utilitario, de los esquemas inánimes y abstractos de la acción.

Según Klages, la característica fundamental del mundo de los sueños es la incorporeidad o mejor la extra-corporeidad de sus visiones, calidad que, por una parte implica su independencia de la mera sensación y determina la ausencia del dolor físico en el sueño y que, por otra parte, hace que el espectáculo onírico no esté sometido al imperio de las que podríamos llamar leyes geométricas del espacio ni a la relación lineal de ahora y ayer que caracteriza la sucesión temporal. En el sueño, como en algunos incomparables paisajes de los pintores chinos, se diría que todo es lejano, aunque no lo es propiamente, ya que en él no existe la definida tensión polar entre lo distante y lo próximo que es propia del espacio sensible. De nada podría decirse tampoco que es cercano con la palpable y aprehensible proximidad que se da en la vigilia.

El espacio y el tiempo de los sueños son pues un espacio y un tiempo en que, estando abolidas las leyes de las relaciones posicionales de los cuerpos y la relación lineal del acontecer, lo distante y lo próximo, lo simultáneo y lo sucesivo se dan según modos intraducibles en el lenguaje conceptual, corpóreo de la conciencia despierta. No nos encontramos ya en el fluir del tiempo, en el cual cada ahora se vuelve inconteniblemente un ayer, sino en un continuo presente, con infinitos y movibles ahoras, y no estamos tampoco en un espacio exterior que para ser atravesado requiere tiempo, sino en un ilimitado movible

aquí. "La esencia del espacio sensible como la del tiempo sensible estriba en la polaridad de lo próximo y lo lejano. Sustituyéndolos por un ilimitado movible ahora habremos despojado de realidad, así lo lejano y lo próximo como el movimiento que los une a entrambos, en el cuerpo de un espacio fantasma. El espacio del sueño, el fasma del espacio sensible, carece por la labilidad de su ahora y de su aquí, de la contraposición de lo lejano y de lo próximo, y de este modo representa, más bien, el fasma del presente". [1]

Creo que podría resumirse la concepción de Klages sobre la naturaleza del mundo de los sueños diciendo que en él las apariencias son autónomas por relación al mundo sensorial y que una como misteriosa ubicuidad del alma llena el espacio y el tiempo oníricos. Calidad de los sueños que, entre otras, constituye una evidente analogía con el mundo poético y mítico .También aquí, el alma suprime las distancias y transtrueca la situación espacial y temporal de los sucesos. Las botas de siete leguas podrían ser, entre otras mil expresiones, folklóricas, míticas y poéticas, los símbolos de la ubicuidad del alma y de lo que Klages llama labilidad del aquí onírico. Las visiones míticas sobre el tiempo son ejemplos del ahora movible de los sueños. Así, el hombre que sueña al igual que el poeta, vive en la más remota e inexpresable profundidad del espacio y

[1] *Der Geist als Widersacher der Seele.* Leipzig, 1932, pág. 995.

del tiempo como en un misterioso e inexpresable aquí y ahora.

Hay una lejanía en el espacio poético, y el poeta tiene el sentimiento de su absoluta inaprehensibilidad pero aun así el poeta vive en esa lejanía inaprehensible, y la ansiedad, la melancolía, la nostalgia de su emoción se alimentan en una doble fuente: en la visión de lo lejano, que aparece como una esfera de existencia inasequible y absoluta y en el amor a esa lejanía, que aboliendo la distancia forja el sueño del retorno y une al aquí del anhelo el más allá del remoto horizonte.

Hemos hecho todas estas referencias no tanto para demostrar el parentesco entre la poesía y el sueño, cuanto para deducir de ese parentesco lo que llamamos *transrealidad* del objeto poético, palabra que designa un cierto modo de ser de la apariencia, que se independiza de las limitaciones espaciales y temporales de la corporeidad y de la acción, pero que no debe tomarse como sinónima de insignificancia, vanidad o irrealidad del objeto poético, puesto que su transrealidad le confiere al contrario, un misterioso e inexpresable coeficiente de profundidad y de sentido. En el lenguaje popular de Cajamarca —en que se conserva el oro del viejo fondo español— cuando se quiere aludir a la calidad espiritual y poética del aroma se dice que trasciende. Con ello se expresa de manera admirable y llena de sentido y de encanto, que el

objeto aromático sale de sí, abandona su corporeidad e irradia la magia de su apariencia odorante, como una canción o como un poema, en el espacio del sueño y del alma.

Hay diversos planos en la apariencia, planos que se suceden desde el mero contacto sensible —auditivo, visual— con el objeto poético, hasta el oscuro fundamento ontológico de la aparición. La estructura de colores o sonidos que es en sí misma una imagen, evoca otra imagen —que llamaremos significada— la cual despierta acaso una nueva apariencia, y así en número indeterminado hasta el fondo primitivo e inefable. Es como si asistiéramos a una serie de refracciones de la apariencia a través de zonas cada vez más profundas del alma, o como si proyectáramos el objeto poético transfigurándolo en términos de una creciente lejanía y significación. De donde resulta una tensión entre la apariencia y la profundidad, tensión en que a veces se diría que la apariencia —ya podemos llamarla expresión— es aspirada por la profundidad de donde emerge, y otras que la apariencia atrae hacia sí la profundidad y como que la desvanece y anula en la radiante claridad de su transparencia.

Es difícil dar ejemplos, de evidencia objetiva, de esta tensión en el campo concreto de la experiencia poética, porque en ella, tanto el sentimiento de la apariencia como el de la profundidad dependen en gran parte de la intervención de elementos subjetivos. La profundidad, tanto como la apariencia, existen objetivamente pero no todos las perciben. Unos sólo per-

ciben la apariencia y carecen de la intuición de la profundidad. Otros olvidan la apariencia para concentrar su atención en un cierto sentido intelectual que descubren en ella. Hay en fin muchos que no perciben ni la apariencia poética ni su profundidad.

Hay estrofas de San Juan de la Cruz que no obstante la clara melodía de sus imágenes, parecen aspiradas, atraídas por la profundidad. Se siente que no todo el contenido de la emoción inspiradora del artista se declara en ellas. Se ve que las palabras y figuras más bien aluden que propiamente expresan. Como si algo invisible en la inmediata aparición de las imágenes, las envolviera y transportara a otra esfera de realidad y de vida.

En cambio los versos de Fray Luis de León tienen una perfecta transparencia. No porque no exista en ellos la profundidad, sino porque ella es como una onda de silencio o de sombra que viniera a expirar en la clara armonía de la superficie. Como ilustración de este concepto merece citarse, entre otras, la famosa composición dedicada a don Francisco de Salinas, y en la cual el poeta hace de la música audible algo así como una figura o un grado para llegar a otra música que se oye de otro modo y que, así mismo, conduce el alma a un como anegamiento místico, extraño a todo lo accidental y perecedero.

Y he aquí como la imagen de la cítara, en este poema, puede servir a nuestro intento de definir, desde el punto de vista de su transrealidad, la calidad del objeto poético. La cítara de que habla Fray Luis de

León no es una cítara material, no la pulsa ninguna mano palpable y visible. Con ella quiso aludir el poeta, traduciendo alguna reminiscencia neoplatónica, al orden perfecto de las esferas siderales y, mejor aun, a la armonía suprasensible, al orden inefable de las esencias ideales. Pero al pronunciar la palabra cítara, creó la realidad de la imagen, en el espacio de la poesía. Y de este modo el alma

> Ve cómo el gran maestro,
> A aquesta inmensa cítara aplicado,
> Con movimiento diestro
> Produce el son sagrado,
> Con que este eterno templo es sustentado.

En el lenguaje de la prosa, entre la apariencia y el significado hay un enlace meramente convencional, como el que existe entre los signos algebraicos y las relaciones numéricas o entre las señales verdes o rojas de los semáforos y la continuación o detención del tránsito. Este enlace es de tal naturaleza que pueden cambiarse los signos sin que ello altere en lo más mínimo el modo de ser de las entidades o de las relaciones que en ellos se hacen visibles. En la poesía en cambio, el sentido es inherente a la apariencia, de tal manera que tal sentido sólo en tal apariencia puede configurarse y aparecer. Por eso, toda vez que la prosa no puede ser el lenguaje expresivo de la poesía, el sentido poético no puede configurarse en términos abstractos. Y bien, a esta indefinible relación entre

la apariencia y el sentido en el objeto poético la llamamos transrealidad, palabra que expresa, junto con la autonomía de la apariencia por relación al destino pragmático de la percepción, su calidad de manifestación, revelación, aparición de la profundidad ontológica de lo real.

Y así nos explicamos que la poesía no sea tan sólo aquella rara esencia que contiene el poema —por más que acaso sea éste la forma más adecuada a tan sutil materia— sino que, en cierto modo, sea coextensiva con lo real, y que para gustarla baste con desprender la apariencia de los mecanismos abstractos en que se desvirtúa y pierde para mirarla en la trascendencia de su profundidad y de su luz.

III

LENGUAJE Y METAFISICA

Si en alguna esfera de la experiencia, el arcano metafísico de la realidad se hace visible, en cierto modo, sin perder su carácter enigmático, es sin duda en el fenómeno del lenguaje. En el lenguaje, en efecto, podemos aislar tres cosas, a saber: un elemento sensible (audible), un sentido suprasensible al cual, por constituir una forma de existencia en la mente y por oponerse como entidad subsistente y en sí a la apariencia sensible, le llamamos elemento ontológico y por último, una relación entre ambos mediante la cual el fundamento ontológico se hace aprehensible a través de la palabra, del verbo. Si pensamos ahora en que, al fin y al cabo, el problema metafísico por excelencia consiste en comprender, en intuir la relación entre el ser como fundamento y sentido de la realidad y el aparecer como su expresión, tendremos que concluir que el lenguaje es, en verdad, un fenómeno representativo de la más profunda y misteriosa estructura de la existencia.

Este carácter que llamaríamos ejemplar o representativo del lenguaje por relación al fenómeno del aparecer universal, puede acaso servirnos para inferir, más allá del mero esquematismo de ser y aparecer, mediante la experiencia psicológica de los planos de la apariencia y gracias al estudio del enlace entre sentido y expresión, algo sobre el tránsito del ser al aparecer. El movimiento que va del sentido a la expresión verbal es un movimiento centrífugo. La expresión supone un movimiento centrífugo que va desde una cierta idea o sentimiento del alma a la exterioridad sensible de la palabra. Es un movimiento centrífugo y evolutivo. La comprensión es un movimiento inverso, involutivo y centrípeto, por el cual, más allá de la expresión se busca el sentido originario, el fundamento interior, que nosotros llamamos ontológico de la palabra. Y la dificultad de describir esos movimientos consiste en que aunque contrarios, esos movimientos son complementarios y simultáneos. El hablante se interpreta a sí mismo, se entiende, se oye. El oyente se expresa, en cierta medida a sí mismo en las palabras del hablante. Y así, la emanación del sentido de donde brota la palabra y el retorno al sentido que constituye la comprensión, son por su naturaleza misma y por la profundidad y dificultad de las cuestiones que suscitan, comparables si no idénticos a los pasos metafísicos opuestos e inseparables que la intuición neoplatónica penetró tan profundamente y que no son otros que los de la implicación y la explicación genética de lo real.

Mediante la consideración de dos ejemplos nos pondremos en camino de descubrir los tipos generales de enlace entre las significaciones y los signos y luego, junto con la base para una concepción de conjunto sobre la expresión en el lenguaje, la posibilidad de realizar algunas inferencias legítimas sobre el maravilloso fenómeno del aparecer universal.

Supongamos que nos proponemos aislar el sentido de la estrofa de Jorge Manrique que dice:

Nuestras vidas son los ríos
Que van a dar a la mar
Que es el morir.

Si dijéramos que el sentido de esta estrofa es que "nuestras vidas terminan con la muerte" cometeríamos un error, puesto que si Jorge Manrique hubiera querido decir *únicamente* que nuestras vidas terminan en la muerte, lo habría expresado en esa forma y no fué así, sino que el poeta pensó la vida y el "morir" bajo las especies de los ríos y del mar. Vió nuestras vidas como los ríos que van al mar, que es el morir. Sólo en esta forma pudo expresarse su sentimiento de la vida y de la muerte, y de tal modo que no podía cambiar ni quitar una palabra sin que quedase trunco y en consecuencia inexpresado el sentido de la estrofa. De donde concluímos que el sentido no se adhiere exteriormente a la palabra ni se deposita en ella como el vino en la copa, sino que la penetra e informa comunicándose a la totalidad de la expresión y componien-

do con ella, por infusión, una sola e indivisible realidad. Se diría que sentido y expresión son dos ideas categoriales que se emplean, respectivamente, para indicar la unidad por relación a la variedad, lo invisible y sólo imaginable por relación a lo visible, lo permanente por relación a lo que puede cambiar. El sentido sería así la unidad, lo invisible, lo permanente, es decir aquello que tiene las calidades que ordinariamente se predican del ser. La expresión sería lo que está sujeto al cambio, lo que al fin y al cabo está incluso en el incontenible fluir de la vida. Y así a la luz de este ejemplo, podríamos afirmar al propio tiempo la distinción lógica y la inseparabilidad de la expresión y del sentido.

Lo que hemos dicho a propósito de la estrofa de Jorge Manrique no basta empero, ni siquiera para el objeto de presentar con claridad al propio tiempo que la distinción esencial, el enlace entre el sentido y la expresión. Porque hay un tipo de expresiones a las que no conviene la descripción que hemos intentado. Tomemos por ejemplo la formula $F = ma$. Aquí nos damos cuenta de que el sentido hubiese podido ser expresado en otra forma, con otras expresiones. Y que la fórmula, lejos de emanar directamente de un cierto movimiento del alma, implica una operación intelectual dirigida a esquematizar en términos de la más rigurosa simplicidad toda la posible variedad de la experiencia. Y de tal modo estos ejemplos nos hacen presumir que en el lenguaje se dan dos clases de operaciones, equivalentes a dos diversas actitudes intelec-

tuales o más propiamente anímicas: un acto emanatístico o hipostático correspondiente de modo principal a la expresión poética y en el cual se difunde la unidad primitiva del sentido en la varia multiplicidad de la apariencia, y un acto que llamaremos demiúrgico[1] y que reduce a la organización, al esquema, al sistema de formas conceptuales, la incoherente, la caótica e inmediata multiplicidad de las apariencias. Operaciones que acaso corresponden a los dos géneros de energía que Klages descubre en la actividad de la palabra: la simbólica, indicativa de naturaleza cinética y la delimitante, conceptual de naturaleza potencial. [2]

Ocupémonos primeramente de la que llamamos operación demiúrgica, reservando para más adelante el estudio de la operación hipostática a la que, por otra parte, concederemos mayor importancia y significación metafísicas.

La operación demiúrgica, a la que calificamos de este modo recordando al dios platónico que convirtió

---

[1] L. Estève, en un estudio intitulado: "Autour de Valery" (*Revue de Métaphysique et de Morale*, Janvier-Mars, 1928) alude a la función demiúrgica del lenguaje, pero en un sentido que no coincide con el que aquí damos a la misma expresión.

[2] *Der Geist als Widersacher der Seele*, I. Band. Leipzig, 1929, pág. 434.

el caos en cosmos, guiado por la visión de las ideas, realiza una función abstractiva y de estabilización en el dominio heterogéneo y cambiante de la experiencia inmediata. En la multiplicidad cualitativa y variable que llena así el mundo de las imágenes objetivas como el mundo interior de nuestra sensibilidad, la palabra establece ciertas formas comunes, ciertas denominaciones generales que al propio tiempo que sirven a la sistematización teorética, son instrumentos de acción, formas designativas de comunicación y universal inteligibilidad. Los nombres que convienen a una multiplicidad de imágenes o de estados afectivos internos, borran lo que cada una de esas imágenes o de estados tiene de irreductible y único para no retener sino sus caracteres comunes; por otra parte en el incesante, irreversible fluir de la vida interior, el lenguaje fija para siempre, en la forma relativamente invariable del nombre, ciertos modos de ser del alma y les confiere una falaz solidez. Y así puede decir Bergson, en sentencia inatacable desde su punto de vista: "Luego la palabra de contornos bien definidos, la palabra brutal, que almacena lo que hay de estable, de común y por consiguiente de impersonal en las impresiones de la humanidad, aplasta o por lo menos recubre las impresiones delicadas y fugitivas de nuestra conciencia individual. Para luchar con armas iguales éstas deberían expresarse por palabras precisas; pero estas palabras, apenas formadas, se volverían contra la sensación que les dió nacimiento, e inventadas para certificar que

la sensación es inestable, le impondrían su propia estabilidad". [1]

Esta función clasificatoria y estabilizadora del lenguaje obedece, ora a una necesidad pragmática de carácter eminentemente social, ora a una intención teorética. La necesidad de comunicación interindividual impone sin duda una cierta despersonalización del contenido anímico que se comunica y requiere la creación de signos capaces de circular como la moneda. La intención teorética persigue, en primer término un ideal de claridad y distinción y por eso introduce en la materia más o menos confusa y caótica de las apariencias, separaciones y agrupamientos susceptibles de denominaciones simples, y en segundo término, la intención teorética, al buscar los fundamentos o las esencias efectúa un trabajo de reducción que elimina las particularidades accidentales para retener únicamente lo sustancial, que designa con un nombre. Hay filósofos para quienes, genéticamente, la actitud pragmática es anteriar a la actitud especulativa, y según los cuales los conceptos (y en consecuencia los términos que los expresan) se darían primitivamente más como direcciones para la actividad práctica que como referencias a la estructura ontológica de lo real. Sea lo que fuere, la actitud demiúrgica al propio tiempo que ordena, inmoviliza; y en cualquiera de sus direcciones, pragmática o especulativa, es siempre programática, imperso-

[1] *Essai sur les Données Immédiates de la Conscience.* París, 1912, pág. 100.

nal y hostil a la variedad concreta y a la movilidad creadora de la vida.

La tendencia del lenguaje, en este aspecto de su actividad, es al esquematismo más extremado y a la economía más rigurosa en la expresión, todo lo cual conduce a la instauración de un absoluto convencionalismo en la adopción y en el manejo de los signos. Basta pensar en el lenguaje matemático para darse cuenta así de la tendencia como de los resultados de este tipo de actividad en el lenguaje. Y si se quiere mayor ilustración, piénsese en algunas fórmulas lógicas como, por ejemplo, en las famosas combinaciones verbales Bárbara, Celarent, Darii, Ferio etc. Hasta en la disciplina del derecho se tiende a una especie de figuración algebraica de las relaciones jurídicas. Ejemplo:

H1.... AO1S   H1 + H2.... AO2S

es, según Schreier, la fórmula de la dación en pago.[1]

El esquematismo y la economía que caracteriza este tipo de actividad lingüística han originado la tendencia moderna a formar palabras que condensan una frase o una serie de nombres mediante la unión de sus iniciales, resultando a veces horribles combinaciones que generalmente adquieren circulación internacional y que así revelan la tendencia cosmopolita del lenguaje conceptual, al que acaso con cierta impropiedad pero justificadamente en el fondo hemos llamado demiúrgico. Ejemplos: SCIPA, COSACH, FIFA. Es la

---

[1] Fritz Schreier, *Conceptos y Formas Fundamentales del Derecho*. Traducción Castellana. Buenos Aires, 1942, pág. 189.

paradógica orgía del esquema y del convencionalismo, o, si se prefiere, la tiranía del signo bajo cuyo imperio la realidad concreta de las cosas y de las imágenes se disipa y se pierde.

Lo cual no atañe empero ni a la importancia intrínseca del lenguaje conceptual ni a su significación en el ámbito de la gnoseología y de la lógica. En efecto el lenguaje, ejercitándose en la dirección conceptual no sólo delimita, fija y por decirlo así, acuña los signos trasmisibles del pensamiento, sino que gracias a sus leyes morfológicas y a las que rigen las relaciones entre el sentido y la expresión, pone en transparencia, dibuja, hace sensible la estructura, el esqueleto formal de la inteligencia, y revela, además, las posibilidades de referencia intencional entre el pensamiento y los objetos.

Las profundas investigaciones de Husserl sobre la significación y sobre las leyes *a priori* que rigen el enlace de las significaciones cuando se organizan en una unidad de sentido, se refieren al tipo de actividad lingüística que denominamos demiúrgica y que conviene al aspecto meramente intelectual, lógico y abstractivo del espíritu.

Las significaciones en su enlace, obedecen a leyes derivadas de la propia esencia del significar y que, con prescindencia de la materia significada, se fundan en la forma o sea en el papel, en la categoría gramatical de la significación. De donde se deriva según Husserl "el gran problema igualmente fundamental para la lógica y para la gramática de establecer esta constitu-

ción *a priori* que envuelve el reino de las significaciones y de investigar, "en una morfología de las significaciones" el sistema *a priori* de las estructuras formales, esto es de las estructuras que prescinden de toda particularidad material de la significación". [1]

En este empeño llega Husserl a la concepción de una lógica-gramática pura que establecería algo así como el "esquema ideal" del lenguaje y sería el común fundamento esencial y no empírico de todas las lenguas. Síntesis *a priori,* morfología de las figuras, no accidentales ni locales sino esenciales y necesarias del enlace de las significaciones en unidad de sentido.

En el curso de sus admirables desarrollos Husserl dice lo siguiente que, por su proyección extralógica, interesa de modo especial al objeto de nuestro estudio: "La esfera de la significación es mucho más amplia que la de la intuición, esto es, que la esfera total de los cumplimientos posibles",[2] es decir, aclaramos nosotros, que la esfera de los correlatos objetivos, reales de las significaciones. Prolongando este pensamiento a la esfera ontológica diríamos que es como si la apariencia se desprendiese del ser de los objetos y se constituyese en un mundo vacío, en un mundo de ilaciones falaces cuyos miembros aluden sin duda a los objetos de la intuición pero que, en su conjunto, forman complejos sin sentido unitario, algo menos que absurdos pero

[1] *Investigaciones Lógicas,* Traducción Castellana. Madrid, 1929. Tomo 3, pág. 104.

[2] *Ibidem,* Tomo 4, pág. 148.

que se dan dentro de las normas de la legalidad sintáctica. A este conjunto de formas desprovistas de sentido unitario creemos que le corresponde propiamente la categoría de irrealidad y no, como suele sostenerse, contrariando el profundo sentido de la tradición platónica, al mundo de los objetos ideales.[1]

En resumen el lenguaje, en cuanto instrumento de conceptualización, desempeña en la economía del mundo anímico el mismo papel que representan en el torrente del devenir universal, las fuerzas de estabilización, que instituyen ciertas constancias, ciertas uniformidades. Y como sintaxis el lenguaje es sin duda una manifestación particular del imperio universal de la forma, es decir de todas las posibilidades de la energía a configurarse y a organizarse según modos de coherencia y de inteligibilidad. Por todo lo cual, acaso, Platón en el *Cratilo,* atribuía al legislador la obra de nombrar los objetos con nombres que al propio tiempo que expresasen (imitasen) su esencia, indicasen su

[1] Nosotros no aceptamos la división dicotómica de lo existente en real e ideal, que excluye la realidad de lo ideal, porque pensamos que lo ideal es real y que la realidad de los objetos espacio temporales se integra con elementos de idealidad. Todos los objetos existentes son reales ya sean físicos o psíquicos, ya sean ideales, y por eso lo irreal es una categoría que no concierne a los objetos mismos sino a la relación entre el signo y el objeto; y así llamamos irreal a lo sin sentido, a lo que no tiene posibilidad de cumplimiento, a lo que no existe ni puede existir.

función en el sistema de relaciones que constituyen el mundo y la vida.

Llamamos operación hipostática aquella en que el sentido en sí mismo invisible, suprasensible desciende a encarnarse y configurarse en la palabra. Y la llamamos así por analogía con el paso metafísico que los neoplatónicos denominaban emanación hipóstática y en el cual el Uno, sin dejar de ser uno, se transladaba a la alteridad intelectual, y la inteligencia universal se comunicaba y transfundía en el alma. Así el sentido se realiza a través de los distintos planos de la expresión y, sin dejar de ser lo que es, se configura y aparece. Con esto quizá reanudamos una antiquísima tradición, ya que algunos viejos cosmólogos, para aludir a la inteligencia que ordena, gobierna y configura el universo, hablaban de la sintaxis cósmica, expresando así con una sola palabra la estructura sintética y la calidad expresiva de la actividad universal.

Pero quizá esta analogía puede ser desarrollada con beneficio para la comprensión del gran misterio del lenguaje. La serie de hipóstasis o de emanaciones hipostáticas que van del Uno a la inteligencia y de ésta al alma la cual a su vez configura e informa el mundo material, se integra con un movimiento inverso que vuelve por la vía de la negación y de la eminencia al ser y al Uno. Procesión y retorno se llaman respectivamente estos movimientos y son comparables a

los movimientos de expresión y captación de sentido en el lenguaje. Pero hay algo más, porque la procesión y el retorno cósmicos que no son movimientos separados sino complementarios aunque opuestos, nos dan la concepción metafísica en que mejor se expresa, sin duda, la relación de implicación y oposición de la aparición y del sentido.

Estudiando esta que llamamos operación hipostática, vemos que el lenguaje no tiene por única función la de transmitir o entender órdenes, o la de clasificar los objetos, o la de dirigir como un semáforo el tránsito en medio de la confusa movilidad de la vida. Parece por el contrario, que el lenguaje tiene además la función de manifestar sin intención ordinatoria ni utilitaria, el contenido interior del alma. Manifestar, es decir revelar el contenido implícito de la vida no sólo a los demás sino a los propios ojos de la propia conciencia, como un destello, o una fulguración o un reflejo particular del fenómeno universal del aparecer.

Tratemos ahora, de aproximarnos al proceso en que este contenido interno que es el sentido, se configura en la palabra.

Conocemos pocos intentos verdaderamente profundos de descripción del tránsito del sentido a la imágen y de la imágen a la palabra. Acaso porque esta descripción es por todo extremo difícil y tal vez imposible ya que estas categorías: sentido, imágen, palabra, más que momentos históricos, etapas separadas de la procesión expresiva son momentos ideales, aspectos de una realidad indivisible. El sentido es a la vez anterior y

final. Precede y preside las fases de la evolución expresiva y también las corona, porque aparece como un resultado, como un brote supra-sensible de la expresión acabada. Y es inmanente y trascendente. Es inmanente, interno y hasta consustancial a todos los elementos de la frase o del discurso. Pero los trasciende, y por encima de ellos existe y subsiste en sí aunque no sea posible definirlo. Como el ser que no se agota ni disuelve en la infinita variedad de las apariencias, pero que no podemos aprehender ni definir en la pura, absoluta desnudez de su esencia.

Para hablar en lenguaje aristotélico diremos que hay una forma final que precede, preside, orienta y al fin se encarna en el movimiento configurativo de la mente, del mismo modo que la forma final de la flor y del fruto preside las fases del devenir biológico de la planta. No debemos olvidar sin embargo una cosa a saber: Que el movimiento configurador del lenguaje es creador en el sentido de que la expresión no sólo manifiesta y traduce sino que también suscita y produce. La forma y el acto preexisten en cierta medida pero algo nuevo e imprevisible surge luego *en cours de route.* Sin que nada empero rompa la *filiación* del todo por respecto a la primitiva entidad del sentido.

Las finas y profundas observaciones de Bergson en "L'Intuition Philosophique" sobre la simplicidad de las intuiciones primordiales de los grandes filósofos y la complicación más o menos considerable del aparato verbal, configurativo y técnico en que esa in-

tuición simple se traduce, perdiéndose a veces y reencontrándose otras en el zigzag de la exposición, nos ilustran sobre la tensión entre la intención de sentido y la expresión, y la doctrina bergsoniana del esquema dinámico, arsitotélica en el fondo, nos instruye sobre el proceso evolutivo del contenido psíquico que tiende a exteriorizarse mediante la palabra. El tránsito del sentido a la expresión aparece en estos estudios como algo comparable a la proyección luminosa en la cual, a partir de un foco donde existen las figuras de la aparición como meras virtualidades, se expande y difunde el sentido encarnándose en formas cada vez más definidas hasta llegar al plano final en que, como en la pantalla de los cinematógrafos, adquieren realidad y aparecen las figuras implicadas en la intención originaria.

En esta primera aproximación nos hemos ocupado del lenguaje, principalmente, como expresión del contenido representativo de la mente: ideas, imágenes y sus relaciones. No hemos considerado el lenguaje como signo expresivo de la emoción. No sólo de aquellas emociones que se acompañan de signos somáticos, como el miedo o la cólera, sino de aquellas otras más vagas, acaso más profundas, más sutiles y delicadas, que parecen rebeldes a toda definición y en consecuencia a toda expresión. No nos hemos ocupado de la poesía que es por excelencia el órgano expresivo de la emoción, ya que en ella se manifiestan los más sutiles, los más subjetivos, los más delicados matices de la vida afectiva; se manifiestan y propagan como si el confi-

gurarse no fuera únicamente un acto destinado a la comprensión y captación del sentido por el oyente, sino un medio de transmisión y de contagio destinado a hacer que el oyente no sólo comprenda sino que participe en una cierta onda, en una cierta corriente o marea de la vida del alma.

Y he aquí como esta propiedad del lenguaje —como vehículo y expresión de la vida afectiva— nos conduce a formular algunas muy breves consideraciones sobre la fantasía poética, entendida como la actividad del alma encaminada por modo principal, a cnnfigurar, transmitir, y continuar la corriente emocional de la vida.

Si un hombre entusiasta dice: "¡que admirable!" o si un novelista escribe "Juan tuvo miedo", todo el mundo capta de inmediato el sentido de estas frases, pero es evidente que si se prescinde de las circunstancias en un caso y del contexto en el otro estas frases contienen una significación meramente abstracta. Indican que los sujetos de ambas oraciones experimentan una cierta emoción, cuya esencia universal es definible conceptualmente y, por lo tanto, la misma para todos los seres humanos. Ni expresan la admiración concreta de X ni el miedo intransferible de Juan, y además no nos permiten participar emocionalmente en estos estados anímicos ni con la participación real que Scheler llamaría *Einsfühlung,* ni con la participación estética que Lipps llamaría *Einfühlung.*

¿Qué condiciones debe llenar pues la expresión para ser realmente la expresión de un sentimiento, de

una emoción del alma, y para suscitar, junto con la participación afectiva, el misterioso encanto de la poesía que no es al fin y al cabo sino el encanto de la expresión lograda o más exactamente de la expresión que a través de la magia de su color o de su música, nos entrega vivo y palpitante el sentido?

Nos parece que estas condiciones son de tres clases: imaginativas, sintácticas y fonéticas.

Parece ser que la primera condición de la poesía consiste en que el sentimiento se encarne en imágenes. Lo cual no significa que la imágen sea un signo indirecto de la emoción sino al contrario, que comparable al gesto expresivo, sea su cuerpo visible, de tal modo que el sentimiento expresado y la imágen expresiva aparezcan como la única apariencia posible de la emoción manifestada. Las imágenes, y en general las formas expresivas, pueden expresar el sentimiento de dos maneras: o bien la imágen es una hipóstasis directa, inmediata del sentimiento, o bien es algo así como la proyección cinética de la emoción. Ejemplo del primer caso pueden ser los versos tan conocidos de Verlaine:

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville.

O los versos de Nietzsche:

Tag meines Lebens'
Gen Abend geht's...

Para aclarar lo que acabamos de decir cuando hablamos de proyección cinética del sentimiento como forma expresiva de la emoción, pensemos en el "no" que proferimos ante una noticia desagradable. Este es un no que no niega la existencia del suceso ingrato sino que lo rechaza. Otro ejemplo: el famoso soneto atribuído a Santa Teresa de Avila expresa el amor como causa y a la vez como efecto de los movimientos del alma suscitados por la visión del sacrificio y de la muerte de Jesús.

Considerando ahora el aspecto meramente verbal de la expresión afectiva se presentan a nuestra atención dos aspectos del lenguaje que se conjugan convergen y conspiran a la eficacia de la manifestación comunicativa del sentimiento, a saber: el aspecto sintáctico y el aspecto fonético de la expresión.

En cuanto al aspecto sintáctico, gramáticos y lingüistas asientan en primer término que en el lenguaje afectivo se perturba o desaparece el orden lógico, la estructura estrictamente gramatical de la expresión o de la frase. Es el anacoluto, desórden aparente; es la interrupción, repercusión cinética de la violencia interna. Según Vendryes mientras en la lengua escrita —que se supone no afectiva— el orden es de subordinación, en la hablada —afectiva— es de yuxtaposición. De yuxtaposición en las cláusulas, con acentuación en los movimientos dominantes y atenuación u oscurecimiento de las relaciones meramente conceptuales o lógicas. Los lingüistas señalan la reduplicación o repetición de las palabras como medio de acentuar la ascen-

ción de la onda afectiva. Repetición, reiteración en que se anuncia ya el gran fenómeno universal y poético del ritmo. En fin, hablan (Bally) de los juegos, transposiciones y figuras gramaticales en que se transparenta la actividad a la vez intelectual e ilógica del lenguaje afectivo.

En lo que se refiere al aspecto fonético hay una evidente relación de continuidad vital entre el sonido de la palabra y el fondo emocional y la imágen cargada de afectividad que ella expresa. Una relación misteriosa en la cual influye sin duda, en cierta medida, el hecho de que el hábito establezca una cierta asociación automática entre un determinado sonido y una significación más o menos precisa; pero en la que hay algo más: una indefinible acción mágica de la palabra sobre el alma, acción a cuyo influjo se suscita en el oyente un movimiento afin o idéntico al movimiento verbal que hiere las cuerdas de su sensibilidad. "Como el sonido de una lira, diría Plotino, que hace vibrar simpáticamente otra lira". Por lo cual afirmamos que existe una eficacia del sonido verbal que no se reduce ni a la asociación habitual entre el signo y la cosa ni tampoco al efecto de las llamadas asociaciones ideofónicas, o sea a la analogía acústica entre la palabra y las características físicas del objeto representado. Debiendo tenerse en cuenta a este respecto que la llamada armonía imitativa u onomatopeya reproduce, según la observación de Klages, más bien ruidos que sonidos propiamente dichos. Observación que podemos com-

probar con los siguientes ejemplos castellanos: silbido, chasquido, murmurio, repique, chispa etc.

La eficacia del sonido como vehículo y suscitador de emoción es mucho más sutil e indefinible. Deriva de alguna relación inexplorada entre la vibración física y el alma, relación en que a ciertos sonidos corresponden ciertas actitudes o estados anímicos, independientemente de la semejanza entre el sonido verbal y el sonido natural que representa. Se diría que existe una armonía preestablecida entre la melodía de las palabras y la oscilación de la vida interior.

Tomándolo de un viejo libro de literatura y modificándolo al influjo de observaciones personales, presentamos el siguiente esquema de correlación anímico-fonética de las vocales:

La A expresa y suscita sentimientos de calma, de plenitud, de elevación y también de extático transporte ante lo sublime: casa, alma, ala, palabra, etc.

La O es una vocal que tiene un cierto aliento cósmico. Es la vocal del Todo, y en la melodía de las palabras suscita una sensación de abundancia, de grandeza, de inmensidad: sol, todo, globo, colmo, cosmos, etc.

La E es vocal estética y leve, esencialmente eufónica dicen los gramáticos. Comunica su dulzura a los nombres femeninos en que abunda: Elena, Ester, etc.

La I es vocal aguda, dinámica; expresa impulso, exceso con una tendencia a lo agudo y estridente como grito, chillido o ilimitada posiblidad como infinito y también sutileza, delicada pequeñez como en hilo

y cierta precisión cortante como en incidente, incisivo etc.

La U es vocal oscura y profunda. Viene del misterioso abismo metafísico. Es ontológica y mística: profundo, tumba, túmulo, duda. Y por ser abismática y profunda, es humilde con la profunda humildad del humus que es la tierra vegetal, la eterna y maternal posibilidad de la vida. Si quisiéramos fantasear un poco, diríamos que la U es órfica, porque en la hondura de su sonido parece que se reunieran los extremos polares de la vida y de la muerte: la cuna y la tumba. Es interesante igualmente recordar a propósito de la U las palabras alemanes de tan hondo sentido: *Ur, Grund y Ursprung.*

Según Hermann Wirth,[1] en el cosmos y en el hombre la vocal A nacería del asombro ante el advenimiento primaveral; en el verano, saludando el apogeo de la luz estival, surgirían apasionadamente la E y la I; en el otoño la O y en el invierno la U con que el hombre y el mundo se reintegran al seno de lo oscuro y profundo. Y de esta suerte a la luz de estos ejemplos podría quizá afirmarse que en el mero sonido, en los simples fonemas como tales existiría una cierta alusión al fondo metafísico de las cosas y al esplendor del aparecer. Y así finalmente se diría que el sonido de la expresión hablada constituye la primera zona de confluencia o

[1] Citado por Otto Hartmann en su libro *Erde und Kosmos.* Frankfurt am Main, 1938, págs. 201-202.

de interpenetración entre las potencias de la naturaleza y la conmoción interior del alma.

Y aquí hagamos un alto que nos permita una visión de conjunto en el trabajo de la fantasía poética, que estamos tomando como una experiencia ejemplar, y diríamos metodológica, para llegar a la comprensión metafísica.

Hay en el trabajo de la fantasía poética instantes que podríamos llamar de convocación de las palabras. El poeta solicita la palabra que debe encarnar una cierta intención de forma, y la palabra predestinada acude, emerge desde el fondo ignorado de la subconciencia individual o desde el oscuro acervo universal de las formas. Entonces el poeta la reconoce, cual si por un efecto de reminiscencia recordara haberla encontrado en un cierto pasado metafísico donde contempló su propia obra en toda su plenitud y perfección. Y sólo entonces, es decir, sólo cuando suena la palabra expresiva en el espacio poético, conoce el artista su verdadera emoción, su verdadera intención de forma, como si ella naciera con el cuerpo que le da la palabra. Las posibilidades ignoradas de la vida interior podrían compararse a las almas de que habla Plotino en las *Enéadas* y que sólo se encarnan en los cuerpos que por su forma responden a su aspiración más esencial. Y así podríamos decir, utilizando las palabras de

Bergson, quien emplea este símil neoplatónico para explicar la actualización de los recuerdos: "Que los cuerpos se elevan hacia las almas que les comunicarían la vida completa, y el alma mirando el cuerpo en que cree ver el reflejo de sí misma, se deja atraer, se inclina y cae".[1] Y de esta suerte por último, nos parece que podemos aproximarnos a la comprensión de este fenómeno diciendo que hay una cierta preexistencia de la forma final y perfecta en el trabajo, lleno a veces de vehemente ansiedad, con que el poeta busca la expresión.

Así el lenguaje por su poder, por su capacidad de expresión, de evocación, de conmoción interior del alma nos ilustra sobre la heterogeneidad concreta y la totalidad orgánica y creadora de lo real. La palabra es un sonido, una vibración física, pero en ella se contiene y lo que es más, en ella aparece un sentido, irreductible a la simple materialidad de la expresión aunque unido a ella por modo indisoluble. De esta suerte para hablar en lenguaje pascaliano, diríamos que el lenguaje es una forma de la extensión en que se diversifica y expresa la unidad del pensamiento. Y aún más, diríamos que ambos aspiran al orden de la gracia en que tanto el sonido como el sentido se elevan sobre la pura materia y el mero pensamiento, a la emoción, a la intuición, a la erótica contemplación de lo absoluto y divino.

---

[1] Henri Bergson: *L'Énergie Spirituelle.* París, 1920, pág. 103.

Pero hay una función eminente, a la vez de la fantasía y del lenguaje, que interesa por igual a la ontología y a la estética. Y es la función metafórica que nosotros consideramos comprendida en la que llamamos revelación hipostática en el fenómeno de la expresión.

Se suele creer que se explica el proceso de formación de la metáfora considerándola como el resultado de una mera asociación por semejanza. Pero esa es una explicación insuficiente. Porque la semejanza, tomada en abstracto, es una calidad que puede relacionar las imágenes o las apariencias cualesquiera que sean, según los innumerables puntos de vista desde los cuales son suceptibles de ser contempladas o comparadas. La semejanza como mera calidad formal, no constituye pues una verdadera ley, y así lo ha demostrado de una manera concluyente Bergson en *Materia y Memoria*. Entre las apariencias que se juntan en la metáfora hay sin duda semejanza, pero hay algo más. Entre el sentido propio de la expresión metafórica y su sentido figurado hay un vínculo anímico más profundo, un cierto vínculo emocional, el sentimiento de que la metáfora es verdaderamente la expresión y no la simple máscara de un contenido natural o interno.

No intentamos ofrecer una teoría completa sobre la metáfora — en cuyo problema van envueltos las difíciles cuestiones relativas al origen y a la significación del mito y del arte. Nos limitaremos a decir, en síntesis, que la metáfora aparece a la vez, como la forma natural de expresión del sentimiento y como la zona o

el punto de convergencia entre el yo y el no yo, el espíritu y la materia, la naturaleza y el alma.

No haremos tampoco ni la exposición ni la crítica detallada de las numerosas teorías sobre la metáfora, la mayor parte derivadas de la concepción psicoanalítica o de doctrinas afines a ella, y que, por lo general, consideran la metáfora como una emanación de la subconciencia, como una figura en que, por virtud del principio de ambivalencia, a la vez se descubre, se realiza y elude, el deseo escondido, la tendencia instintiva y oculta.

Lo que nos parece válido en todas estas teorías es que consideran la metáfora como una corporificación de tendencias profundas del alma que en la imagen metafórica, a la vez que se expresan, en cierto modo se disimulan y encubren. Lo que es discutible es el empeño de algunas escuelas por establecer conclusiones que podríamos llamar mecánicas, nomenclaturas de símbolos con sus correspondientes significaciones; como si la actividad metafórica o de simbolización se ejercitase según leyes rígidas, como si fuera posible reducir abstractivamente a esquemas los innumerables e imponderables elementos humanos y cósmicos que se integran en la producción de la imagen simbólica: la metáfora.

Llamando lenguaje afectivo al lenguaje que sirve de expresión a los contenidos anímicos en que predominan la sensibilidad o la emoción sobre el esquematismo abstractivo o lógico, puede afirmarse en forma general, que el lenguaje afectivo es metafórico, es de-

cir que los contenidos anímicos de esa calidad tienden siempre a ser configurados mediante imágenes tomadas del mundo sensible, o también que las imágenes sensibles, directamente captadas por los sentidos se expresan con palabras que aluden o se refieren a los sentimientos del alma. La metáfora expresa el alma con formas materiales y la materia con las formas del alma. Por lo cual la metáfora crea una zona de existencia en que el mundo interior y el externo se transfiguran por un como efecto de endósmosis o para emplear el lenguaje de Jaspers, en que el uno se inflama en el otro.

La metáfora constituye una zona de identificación o interpenetración entre la naturaleza y el alma. En ella las formas visibles y tangibles de la materia aparecen como la expresión de un sentido espiritual, y algo más, como algo que al mismo tiempo retiene y exhala el alma. Materialización del alma y espiritualización de la materia. Doble y opuesta virtualidad de la imágen que al propio tiempo encubre y revela el enigma del hombre y del mundo, y en que la metáfora como forma universal de la fantasía y del mundo simboliza, según lo ha visto con profunda intuición H. Pongs, la ambivalencia de la existencia, en que la estructura antinómica del mundo objetivo y la estructura antinómica del mundo subjetivo, de los sentimientos, se corresponden e integran. [1]

[1] *L'Image Poétique et L'Inconscient* en *Psychologie du Langage* por H. Delacroix y otros autores. París, 1933, pág. 133.

Como encarnación de lo subconciente y expresión de la vida afectiva, como contenido prelógico, mítico de la vida anímica, la metáfora pertenece al mundo del sueño — tomando esta palabra "sueño" en su generalidad más significativa, como una proyección de la vida del alma, más allá del mero esquematismo intelectual o práctico. Y en este sentido es interesante revisar aunque sea en forma muy sumaria, las explicaciones e interpretaciones sobre las imágenes del sueño que son, por esencia, imágenes metafóricas. Las escuelas psicoanalíticas, principalmente las que siguen la dirección freudiana interpretan los sueños, o mejor las imágenes del sueño, como expresiones indirectas en que a la vez se disimulan y se realizan los instintos. Hay empero otra actitud, u otra dirección de las tendencias innatas, actitud que algunos psicólogos llaman *anagógica* del griego ἀναγωγικός y que no se encubre como los instintos reprimidos, sino que más bien se ejerce como una actividad de orientación, de crítica y de elevación ideal, opuesta a la mera proyección instintiva.

Enunciando al propio tiempo el alcance cósmico de la metáfora y su sentido de elevación espiritual escribe Pongs: "Es ahí, en la esfera imaginada de los grandes fenómenos cósmicos, donde se justifica esta perspectiva por la cual todo poeta auténtico vuelve a encontrar en el Universo y en el yo, una misma y grande unidad divina. Las imágenes que se ofrecen a él vienen del fondo mismo de las cosas y son capaces de ex-

presar los rasgos principales de su concepción del Universo. [1]

La actitud anagógica puede colaborar antinómicamente con la proyección instintiva. Al sueño meramente instintivo de alcance y significación subjetiva, se antepone el sueño anagógico, y por su unificación resulta el sueño integral de los grandes poetas, cuyas imágenes expresan no sólo la personalidad subjetiva del poeta sino su concepción cósmica y lo que es más: su relación primitiva con la vida cósmica. (Hölderlin, Goethe). En el sueño anagógico las imágenes no huyen, no se evaden, no contienen reticencias, sino que aceptan y exaltan la realidad oculta de las cosas. No mienten, anuncian. Y así dice Pongs a propósito de Hölderlin estas palabras aplicables a todo gran poeta: "El poeta viene a ser un mediador cuyas imágenes reflejan lo divino, velándolo, así como en el culto religioso lo divino se refleja y se comunica en el sacramento. En la creación imaginativa del poeta, lo verdadero revelado viene a ser lo verdadero comunicable".[2]

La unidad significativa de la metáfora poética constituye su *transrealidad,* que no es irrealidad sino proyección (anagógica) de la visión y de la imagen a una nueva dimensión de lo real.

Y he aquí que la poesía plantea y a la vez resuelve la gran cuestión de saber porqué en el mismo mo-

---

[1] *Ibidem*, pág. 157.

[2] *Ibidem*, pág. 161.

vimiento en que se expresa la emoción y en que se exhala el fondo subjetivo, musical diría Schiller, del alma parece también manifestarse, en el sonido de la palabra y en la materialidad más sutil de la imagen el sentido inmaterial de la naturaleza y de la vida. Es como si el lirismo trascendiese de sí mismo y, elevándose sobre la mera confidencia sentimental y efímera, asumiera el carácter de verdadero lenguaje del ser, lenguaje que, brotado del fondo metafísico de las cosas está destinado a propagar en el espacio y en el tiempo el esplendor y el amor del sentido.

Pero todavía no podemos terminar este estudio.

En todo lo anterior hemos considerado el lenguaje y más especialmente la palabra —ora al estudiar la operación demiúrgica, en que el lenguaje ordena el mundo sensible para su interpretación teórica o para su utilización práctica, ora al describir la que llamamos emanación hipostática— como la manifestación de un sentido preexistente, como el resultado de un movimiento centrífugo, en suma como algo en que venía a expirar la onda expresiva y comunicativa del alma.

Lo hemos aludido sin duda, pero no hemos estudiado explícitamente otro modo de actuación del lenguaje, acaso decisivo para la evolución espiritual del hombre. Es la función creadora o más exactamente formativa y constructiva del lenguaje, operación que

siguiendo la dirección impresa por Humboldt a las investigaciones lingüísticas, ha estudiado Ernst Cassirer con singular penetración y cuyos aspectos principales contemplaremos a continuación en la medida en que ellos interesen a la intención central de este trabajo.

Según Cassirer el lenguaje no es un simple resultado, un mero producto sin acción propia en el contenido o en la actividad de la conciencia. Así como la representación objetiva, no es una simple copia de la realidad externa sino que ella se debe en gran parte al ejercicio de la función sintética de la mente, así las palabras son actos de la mente que al propio tiempo recogen, configuran y crean el contenido de la experiencia interna y externa. "El lenguaje, escribe Cassirer, no entra en un mundo de percepciones objetivas acabadas, para añadir solamente a objetos individuales dados y claramente delimitados los unos por relación a los otros, "nombres" que serían signos puramente exteriores y arbitrarios, sino que es él mismo un mediador en la formación de los objetos; es, en un sentido, el mediador por excelencia, el instrumento más importante y preciso para la conquista y para la construcción de un verdadero mundo de objetos". [1]

Esta tesis se ilustra por las observaciones de la psicología infantil, relativas a la formación del lenguaje, de las cuales aparece que el nombre actúa en el

---

[1] Cassirer, en la obra antes citada: *Le Langage et la Construction du Monde des Objets*, pág. 23. Traducción francesa.

espíritu del niño no como un mero signo adherido exteriormente a las cosas, sino como un factor decisivo en la fijación y consolidación de los objetos. Con lo cual, superando la infinita heterogeneidad de los fenómenos, permite llegar a una nueva sinópsis intelectual de lo múltiple.

El lenguaje actúa así mismo como un factor importantísimo en la formación del mundo emocional y en la organización del mundo de la voluntad. El lenguaje con su orientación hacia la reflexión contiene en cierto sentido y domina la fuerza primitiva de la emoción. "La organización vocal y verbal de la emoción impide su explosión prematura y puramente motriz y el abandono sin límites y sin resistencia a su impulsión".[1] Verdad que conocieron muy bien los moralistas griegos cuando predicaron la subordinación de las pasiones a la ley y a las órdenes del Logos, cuyo sentido íntimo y profundo se relaciona de modo esencial con el lenguaje. De este modo el lenguaje nos abre la vía a la dominación del mundo interior como lo había hecho en el mundo exterior mediante la formación de los objetos. El lenguaje constituye la "perspectiva" interna y externa en que podemos ser dueños de nosotros mismos y de las cosas. "A la tendencia, al apetito, a la pasión que van directamente a las cosas el lenguaje opone siempre otra dirección, afectada de un signo contrario. En él coexisten siempre atracción y repulsión, que permanecen en una especie de equili-

[1] Obra citada, pág. 30.

brio ideal. Puesto que a la necesidad de atraer inmediatamente las cosas a sí y de incorporarlas simplemente a la esfera del yo se opone aquí otra necesidad, la de alejarlas del yo, de ponerlas fuera de él a fin de volverlas "representables" y de convertirlas en objetos, por el acto mismo que las pone fuera de sí. La fuerza de atracción está balanceada por la fuerza de abstracción".[1] Conjunción de dos procesos que hace posible la apropiación intelectual del mundo en la manera propia del lenguaje.

La importancia del lenguaje en la formación del mundo de la pura imaginación (juegos de ilusión, fábula, humanización cósmica) no es menos notable. Para darse cuenta de ello, piénsese que existe tanto en el niño como en el hombre primitivo una "concrescencia" inicial entre la imagen y la cosa, de la realidad y la apariencia, concrescencia en que el lenguaje y la actividad mítica desempeñan un papel solidario y verdaderamente inseparable. A este respecto dice Cassirer, se puede aventurar esta paradoja: "el niño no habla a las cosas porque las mira como animadas sino al contrario, las mira como animadas porque habla con ellas.[2] El lenguaje y la animación universal son así dos funciones primitivamente unidas, y cuya posterior separación hace que el universo, las cosas, los objetos caigan a la categoría de la pura materia muda — y en consecuencia inánime.

[1] *Ibidem*, págs.32-33.
[2] *Ibidem*, pág. 39.

En el juego infantil puede observarse con singular relieve esta unión, esta reciprocidad entre el lenguaje y la actividad de animación. Hablar en el niño es transferir a los objetos su propia animación interior, y constituye un elemento fundamental del juego; la fabulación es inseparable del juego infantil. La palabra es sugerida por la imagen, y la imagen por la palabra de tal modo que ambas viven, obran, existen la una para la otra. Por lo cual puede concluírse que el lenguaje es un medio específico de humanización, de antropogonía.

Finalmente en la poesía alcanza el lenguaje el apogeo de su poder constructivo y expresivo. En la poesía el lenguaje supera ese como eterno anatema que parece condenarlo a oscurecer aquello mismo que el lenguaje muestra, a tejer un velo de Maya entre los hombres y la realidad. En la expresión de la poesía, la palabra parece superar las críticas que en todo tiempo se han levantado contra el lenguaje acusándolo de oscurecer, deformar y desfigurar las cosas que él nos muestra, y que acaso podrían ser condensadas en los versos de Schiller:

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen?

Spricht die Seele, so spricht, ach schon die Seele nicht mehr [1]

En la poesía, en efecto, se efectúa la más alta síntesis: lo más individual adquiere trascendencia univer-

[1] *Ibidem*, pág. 41.

sal y lo más universal se configura en la apariencia más irreductible y única. La creación poética es única, nueva, y sin embargo resuena como si nos descubriese algo ignorado pero que sólo esperaba ser llamado por la palabra a la luz para surgir. Con lo cual la palabra poética no encubre sino descubre, y en su eterna novedad nos dá la verdadera eternidad, intimidad, profundidad de la vida. Ella no brota, como un simple *resultado* sino que en *sí misma* irradia, y por ella cobra nuevo y más viviente sentido el sentimiento del poeta.

Como se ve por las indicaciones que preceden el lenguaje no es únicamente una actividad demiúrgica que ordena y delimita una materia dada, ni tampoco una mera actividad de revelación de un sentido preexistente. El lenguaje aparece como creador de sentido, como una actividad que no sólo extrae a la luz el contenido del alma, sino que al presentarlo lo transfigura y le confiere una nueva virtualidad de significación y de eficacia espiritual. El alma pronuncia la palabra en que se expresa, pero la palabra una vez pronunciada vuelve al alma con un nuevo y maravilloso coeficiente de sentido y de vida. Es la inagotable, la infinita virtualidad del verbo.

* * *

Reuniendo ahora los hilos de nuestra disertación, creemos poder ordenar en la forma siguiente las conclusiones que derivan de una meditación sobre el len-

guaje considerado como un fenómeno representativo y simbólico de la actividad universal de aparición.

1º Así como en el fondo del pensamiento y del alma hay un sentido, un algo que preexiste y domina, impregna y se manifiesta en la multiplicidad de las palabras, así en el fondo, en el principio de la realidad, existe un algo, o mejor, una unidad que se despliega, sin perderse, en la multiplicidad de las apariencias. El esfuerzo especulativo del hombre consiste en encontrar, por la vía de la inteligencia, esa unidad, elevándose por encima de la diversidad. El anhelo místico aspira a anegar la propia esencia personal en la fuente sin nombre de donde todo mana, y por ello sigue la vía de la negación y de la eminencia que recomendaba el viejo e inmortal Plotino. La poesía vive el principio y su difusión en las formas sensibles; es, como el alma, la gran intermediaria entre la invisible universalidad de lo inteligible y de lo uno y la visible particularidad de los seres en que ellos se manifiestan y lucen.

2º Ese sentido de la existencia, ese sentido unitario, sale de sí, y sin perder su esencia, sin dejar de ser lo que es —indivisible y uno— se manifiesta en la infinita variedad de las imágenes del alma y de las formas de la naturaleza. El mundo es así —ya se le considere en la armonía de su totalidad, ya en la rítmica y melódica sucesión de sus cambios, ya en la articulación de sus apariencias— un lenguaje. Los viejos cosmólogos hablaban de la "sintaxis cósmica" y los filósofos del idealismo alemán principalmente Novalis, consideraban la creación como un poema, cuyo sentido

era el último sentido metafísico de la realidad. Según ellos la creación era un "tropo del espíritu".

3º Del mismo modo que el lenguaje existe para que alguien lo entienda, el aparecer se da para que alguien lo contemple y comprenda. La palabra y su significado se reflejan en el oído y en la mente. El infinito mundo del aparecer se refleja en el espejo del alma. Así el *reflejarse* es como el objeto intencional del aparecer. Y así como el manifestarse sigue al ser, el reflejarse sigue al aparecer, y de este modo: Ser, aparecer y reflejo especular del aparecer se dan como las supremas categorías metafísicas.

Todo ser sale de sí y tiende a ser contemplado. Y así aparece clara en su misterio esta sentencia de Plotino: "Todo ser es contemplación, todo deriva de la contemplación". Como si en el simple existir, como si en la mera posición del ser hubiese ya algo que desprendiéndose de él lo restituyese en imagen, en visión, en palabra que no solamente se pronuncia sino que también y principalmente se oye.

4º Hemos distinguido dos grandes direcciones, dos grandes horizontes en la actividad del lenguaje: la que llamamos función demiúrgica y que consiste en que el lenguaje —como la mente de la cual es al propio tiempo instrumento y factor— se ejercita ordenando el vario conjunto de los objetos, definiéndolos y delimitándolos. Es una función abstractiva que expresa, designa las especies y extrae las esencias. Y que actúa con cierta exterioridad sobre los contenidos que designa y fija. Y la que llamamos operación hipos-

tática en que el lenguaje es propiamente hablando, expresión. Es el salir de sí del ser en sí. Es el lenguaje sintético de la afectividad y de la poesía.

Entre estas dos funciones o direcciones del lenguaje inherentes a las operaciones naturales de la mente se da una cierta oposición. La una es generalizadora, abstractiva, esquemática. Corresponde a la función lógica. La otra —hasta en sus simbolizaciones más universales y significativas— es concreta, imaginativa, imaginífera. Es la función expresiva, poética. La una se aplica a los objetos, los delimita y ordena, la otra supone una emanación del interior, emanación que como un flúido se difunde en el espacio físico y anímico. Hay empero entre ellas, una íntima relación y el secreto de esa relación es sin duda, el gran secreto de la estructura más honda de lo real. El lenguaje es una emanación —del alma, del espíritu, del ser universal— pero el objeto intencional del lenguaje está más allá de él, como algo que la palabra al mismo tiempo y por el hecho de nombrar, pone, siempre, con subsistencia metafísica, fuera de sí.

5º El lenguaje prolonga el movimiento interno y creador que le da nacimiento, y por ello nos presenta el ejemplo de un devenir cuyas fases están ligadas, sin duda, por una relación de filiación con la primitiva unidad de sentido pero que al mismo tiempo la enriquecen y transfiguran al revelarla. Con lo cual la poesía se da no como una mera imitación del modelo ideal sino como la expresión de una energía capaz de sus-

citar nuevas apariencias, formas inéditas que al par que manifiestan renuevan el sentido y lo transponen a planos cada vez más lejanos y extensos.

6º El lenguaje como toda forma del aparecer, al propio tiempo que viene del ser tiene una proyección de retorno hacia el ser que es el sentido, y que a la vez que se da en el lenguaje, lo trasciende. El hablar es poner en acto estas dos categorías ontológicas inseparables y distintas: el aparecer y el ser. Algo se revela en la sonoridad de la palabra, algo que no es la palabra sino su objeto significado. Entender es deshacer la mera aparencialidad de la palabra para descubrir el sentido supraverbal, ontológico del verbo. Y así el hablar y el entender nos entregan en resúmen toda la polaridad metafísica de lo real.

Pero hay más, como bien se comprende, en todo lenguaje se da una proyección hacia la cosa en sí. Hablar y entender es sentir o intuir que más allá de la palabra existe algo que la palabra sin duda, expresa, manifiesta, pero que no se agota en la mera sonoridad de la expresión. Ese algo aunque no es posible separarlo de hecho como pura intuición sin expresión, es una cosa en sí. Y de este modo el lenguaje nos ilustra no sólo sobre la calidad que diríamos categorial de la cosa en sí, no sólo sobre la inevitabilidad de su presencia en todo fenómeno de expresión, sino sobre la realidad de su existencia que, de un modo o de otro, transparece, en todo fenómeno de visión o audición significativa.

7º El lenguaje es la gran revelación metafísica: la clave. El lenguaje nos muestra la multiplicidad, la pluralidad de los seres. La alteridad es una condición *a priori* del lenguaje. ¿Qué objeto, qué significación metafísica tendría el lenguaje, qué papel representaría en la economía universal si sólo se diera como existente real la pura unidad? El lenguaje, pues, nos enseña la distinción y la separación. Pero también nos ofrece una enseñanza de signo contrario; porque nos revela la profunda unidad, la participación de todos los seres en una única realidad de sentido. ¿Cómo podría existir el lenguaje si no presupusiera la posibilidad de comprensión que deshace la separación y funde los opuestos interlocutores en la comunidad de lo que se dice y expresa? Lenguaje es comunicación, y comunicación es comunión, participación y unidad.

Y bien, el cosmos ¿no es un lenguaje que viene de un yo, que se dirige a un yo? Y la comprensión de ese lenguaje ¿no es la vuelta del yo al yo a través del aparecer?

IV

LA SIMBOLICA DEL APARECER Y EL SENTIMIENTO DEL DESTINO

Hay un modo de contemplar, de interpretar y si queremos, de intuir o sentir el aparecer que no suele ser considerado entre las formas posibles de captación o de repercusión anímica de la aparición. Este modo de entender el aparecer cósmico y el aparecer de la vida interior es a lo más considerado como un rasgo de la mentalidad arcaica, como un tema de folk lore, de interés meramente etnológico y carente de actualidad y de verdadera significación filosófica. Nos referimos a esa actitud consistente en considerar la totalidad del aparecer en el universo circundante y en el alma —imágenes sensibles e imágenes del sueño y de la fantasía— como un lenguaje, es decir como una manifestación que viene de una alma, que se dirige a una alma y cuyo sentido, como revelación del origen y del destino, se trata de comprender y de vivir. Esta actitud cuyo origen se encuentra sin duda en los mo-

dos de comportamiento y de visión de la mentalidad arcaica, presupone que el universo es una vida suceptible de expresión, concretamente una simbólica.[1] Y cree que el alma humana puede mediante una intuición animada por la emoción, penetrar en las intenciones de forma y en el fondo anímico de la vida universal. Interpretación, captación que como bien se comprende implica el sentimiento de una comunidad, de una identidad o un parentesco fundamental entre el poema universal que se lee y el alma humana que, a través de la expresión, se identifica con el fondo revelado y profundo.

Esta actitud tiene de común con el dogmatismo, el sentimiento, la certidumbre de que la mente puede alcanzar una auténtica revelación de lo real, principalmente como intención y destino. Se distingue del racionalismo que es la forma tradicional de la filosofía dogmática por tres caracteres principales a saber: 1º Por su concepción de la verdad. 2º Por el modo de captación y formulación final del sentido. 3º Por el diverso uso metodológico y gnoseológico de los principios del conocimiento. Estudiemos estas diferencias.

---

[1] En este capítulo y en general en este libro, aplicamos la expresión "simbólica" al mundo de los símbolos naturales o si se prefiere, al mundo de la poética y de la mística. No nos referimos a los símbolos convencionales que utilizan las ciencias modernas, principalmente la lógica y las matemáticas.

El dogmatismo racionalista considera la verdad como la adecuación de las cosas y del intelecto. Concepción que, como bien se comprende, presupone la homogeneidad entre la estructura ontológica de lo real y las formas o relaciones ideales que vienen a ser sus equivalentes en el acto cognoscitivo; homogeneidad que hace posible para la mente, el alcanzar mediante el uso de los principios lógicos, una representación fiel de la esencia y de las articulaciones fundamentales de las cosas, que además hace posible, mediante el análisis y la deducción, algo así como una reconstitución ideal del proceso interior de la existencia y que en fin, inspira un cierto misticismo de tipo intelectual que aspira a la identificación de la mente humana con la íntima estructura racional del ser y del mundo. Misticismo cuyos representantes más claros en la historia de la filosofía son sin duda el averroismo y Spinoza.

Para el pensamiento simbólico que no plantea el problema gnoseológico en el sentido de buscar un correlato objetivo a la pura subjetividad de la representación, sino que admite, por un acto primordial de intuición y de vida, la realidad al par interna y externa de la imagen y de su significación, la verdad se da como una relación entre la expresión y el sentido, de tal suerte que es verdadera la expresión que revela el sentido y falsa, la expresión que desvirtúa su destino porque no lo revela sino que disimula y en el fondo mata y anula el sentido. "El mundo empírico es un mundo simbólico de imágenes y de ideas inmediatamente vivientes y activas", dice Edgar Dacqué en su libro

Urwelt, Sage und Menschheit y agrega aclarando el sentido de esta simbólica y del conocimiento que ella entraña: "La unidad interiormente vivida de sujeto y objeto, es creencia inmediata, verdad". [1]

Otra característica del pensamiento simbólico, principalmente cuando interroga a la naturaleza como expresión del destino en su significación más misteriosa y profunda, consiste en el modo que le es propio de formular su intuición del sentido y que a diferencia de lo que pasa en el puro racionalismo es siempre metafórico, figurativo. Cuando un pensador racionalista como Spinoza por ejemplo, quiere formular las grandes evidencias o los contenidos supremos de su intelección lo hace en forma proposicional, conceptual, abstractiva, y así dirá: "Sustancia es lo que existe en sí y es concebido por sí", "atributo es lo que la inteligencia concibe en la sustancia como constituyendo la esencia de esta sustancia". Cuando el hombre primitivo o un representante culto del pensamiento simbólico quiere expresar los contenidos supremos de su contemplación, condensa por decirlo así los elementos de esta contemplación y como si exprimiera de ellos su sentido, crea una nueva imagen más intensamente alusiva y unificada que el espectáculo originario de la vida interna o cósmica. Como ejemplo de figuración simbólica del sentido trascribimos estos versos del poeta y místico Ghazali:

El vaso es tan fino y el vino tan límpido. ¿Cómo distinguirlos?

---

[1] München und Berlin, 1918, págs. 4, 13.

Es como si sólo hubiese vino y no vaso, o como si sólo hubiese vaso y no vino.

¿Qué pensamiento lógico podría expresar en el lenguaje de los puros conceptos la suprema experiencia metafísica cuyo sentido declara simbólicamente este maravilloso dístico?

En fin, la modalidad de configuración a que venimos refiriéndonos se explica porque la mentalidad simbólica no pretende formular juicios o proposiciones que se incorporen en una cadena de inferencias lógicas, sino únicamente ver y mostrar el lejano esplendor de la visión. Por lo cual podría proclamar, como divisa de su doctrina y de su empeño, la forma de visión intelectual y mística a que se refiere el fragmento 93 de Heráclito al decir: "El señor de Delfos no dice ni oculta nada; solamente indica, muestra". En fin el intuicionismo simbólico se diferencia del racionalismo dogmático en el diverso uso gnoseológico de los principios lógicos. El intelectualismo persigue la explicación de lo real mediante su conceptualización; más precisamente, mediante su reducción a las formas racionales de la intuición intelectual y de la deducción. Y para conseguir su objetivo se vale de los principios lógicos de la identidad y de la razón suficiente. Mediante el principio de identidad, el racionalismo puede concebir la realidad como un sistema de conceptos o de esencias, coherente y estable, puesto que sus elementos, a la vez que mantienen su recíproca separación, se ordenan en una jerarquía. Utilizando dogmáticamente el principio de razón suficiente, busca

una causa para cada manifestación del acontecer y, elevándose de causa a causa, trata de llegar a las proposiciones supremas y últimas que definen la estructura ontológica de la existencia universal y que a la vez que coronan, presiden y disciplinan el trabajo del pensamiento especulativo.

El pensamiento simbólico, y naturalmente la filosofía que le es afin, se funda principalmente en el principio de analogía. Piensa que las formas del acontecer universal, cualesquiera que sean, pueden ser representadas por otras formas semejantes, y que esta representación implica un parentesco profundo de origen metafísico. Admite así la oscura y primitiva participación de unas formas y esencias en otras manifestaciones de la existencia; participación que se revela en su semejanza. Por eso el pensamiento significativo capta la variedad, complejidad y movilidad de las apariencias; no las clasifica abstractivamente ni busca su explicación mecánica sino que las interpreta por relación a tipos ejemplares que no son meros conceptos sino formas eminentes, no lógicas sino más bien estéticas en el lenguaje de los seres.

Todas estas notas empero acaso no son sino caracteres derivados de la esencia del pensamiento simbólico, esencia que se define por su intención. En efecto; el pensamiento simbólico no busca lo que las cosas son, sino que ante una forma cualquiera del aparecer se inquieta por saber lo que esa forma del aparecer *quiere decir.* Así para el pensamiento simbólico, el arco iris es un símbolo de paz, su aparición

quiere decir que entre Dios y los hombres se ha sellado una nueva alianza. El arco iris es una maravillosa y luminosa palabra de paz. Para Newton representante del racionalismo científico, el arco iris es un fenómeno de refracción de la luz, explicable y determinable por los principios y las leyes de la óptica. Para unos es mensaje; para otros es un modo indiferente y sin sentido del acontecer físico. Podría creerse que estos puntos de vista se contradicen y se excluyen. No es así sin embargo porque ellos responden a dos actitudes distintas, a dos formas intransferibles de la curiosidad y de la emoción humana ante el despliegue del aparecer. La una es la curiosidad y la ansiedad ante el destino; la otra es la curiosidad teorética y la satisfacción formal de la razón.

De todo lo cual podría inferirse que a la simbólica no le importa el ser porque no trata de definirlo socráticamente, y con ello se incurriría en un error. No es que a la filosofía simbólica no le interese el ser, sino que no entra en su problemática la exigencia de definirlo. Ella parte de una cierta intuición del ser como algo que sale de sí y proyecta ante los ojos del alma la maravilla del aparecer. La filosofía simbólica postula el alma como fondo metafísico de lo real y cree que sólo una interpretación anímica del alfabeto cósmico, cuya sintaxis admiraba a los antiguos cosmólogos, puede iluminar el hondo abismo de la existencia y mostrar el camino a la vez necesario e incierto de la propia vida.

No es fácil encontrar en estado de pureza, en la historia de la filosofía, el modo de contemplación filosófica que enraizada en el fondo más primitivo del alma consiste en iluminar interiormente la realidad. Se presenta combinado en varia medida con el tipo conceptual y explicativo del filosofar. Es posible empero separarlo de los complejos especulativos en que se encuentra, y al hacerlo se adquiere una nueva y muy interesante visión de las actitudes del pensamiento ante los enigmas del mundo y del hombre. Así los presocráticos representan un intento de racionalizar el mito. Emprenden pues un trabajo de conceptualización de lo real. Empero en este empeño se insinúa otro, el de ver y configurar metafórica y simbólicamente el sentido profundo de las cosas. Así el agua de Tales, es sin duda un concepto genérico en que se subsumen como especies todas las formas del mundo físico. Pero también es cierto que Tales ha encontrado que el lenguaje de las apariencias cósmicas denuncia un fondo flúido y fecundo. Un fondo que encierra oscuramente el destino. El agua así es una metáfora, un símbolo que en sí mismo trasciende la expresión meramente imaginada. "Se diría, escribe Karl Joël, que el principio de Tales fué únicamente simbólico. Yo digo que fué *también* simbólico (como lo fué el río de Heráclito). Las representaciones de los primeros filósofos de la naturaleza son todavía en inconsciente unidad reales y simbólicas. Ellos toman una realidad a la vez como imagen y como tipo del mundo. La corriente vital, que Tales sentía en sí, encuén-

trala otra vez en el infinito juego de las olas del mar que bañaban la ribera natal. Los fósiles en las montañas muestran que la vida de los mares reinó también en ellas, y muestra el imán que tampoco las piedras son muertas y que lo más sólido está atravesado por las fuerzas de la vida". [1]

En Platón volvemos a encontrar las dos tendencias. Talvez debido a la influencia socrática se da en él un interés analítico y abstractivo, visible en los diálogos llamados socráticos y en otros que se levantan sobre el puro socratismo a las más altas y difíciles cuestiones de la ontología, como el *Parménides*, el *Teeteto* y el *Sofista*, pero que denuncian la misma inspiración, la misma tendencia dirigida a definir conceptualmente el ser de las cosas. Otros aspectos en cambio de la doctrina platónica nos muestran la dirección simbólica y poética de su contemplación. Nos referimos a los mitos platónicos que no son simples medios auxiliares para la comprensión de la doctrina, sino expresiones de un modo de contemplación irreductible a las formas meramente conceptuales del pensamiento. Para convencerse de ello basta leer el *Banquete* y el *Fedro*.

No siendo nuestro objeto hacer un estudio histórico sino caracterizar una actitud y una dirección del pensar filosófico, pasemos directamente a ocuparnos de los pensadores en que esa actitud se presenta no

[1] Karl Joël: *Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mistik*. Jena, 1926, pág. 59.

sólo en forma más definida, sino ya con una cierta conciencia de su particularidad. Y así llegamos a Jacobo Boehme (1575-1624), pensador muy afín a los presocráticos, cuya imagen primordial, el fuego, recuerda vivamente al viejo Heráclito, y cuya concepción simbólica del aparecer universal considera el mundo total de las formas como la obra de una imaginación creadora e inagotable y, por consiguiente, como un lenguaje cuyo sentido puede y debe interpretar el alma. Todo el lenguaje de Boehme es metafórico, simbólico, poético, y su convicción íntima y fundamental es que sólo mediante las imágenes simbólicas, podemos alcanzar la intuición del último sentido.

Influído por Boehme, Novalis concibió al mundo como un inmenso poema, en que se expresa simbólicamente el espíritu. La naturaleza, decía, es un tropo del espíritu, y pensaba que la interpretación de ese poema debía ser obra del sentimiento y de la intuición. El idealismo mágico de Novalis, que postula una comunidad de origen y de naturaleza entre el alma y el todo, y que confería a la imaginación un poder creador en un sentido no sólo estético sino ontológico, era natural que concibiera el saber filosófico, más exactamente metafísico, o sea el saber esencial y profundo, como una visión en el sentido de las imágenes que pueblan el alma y el mundo circundante. Así como la composición de un poema es un acto poético, así inversamente, la configuración de lo real en la poesía, implica una íntima comprensión de lo real, una comprensión de especial naturaleza, a través de

los símbolos del mundo sensible y principalmente a través de las especies imaginativas que Novalis llama, dando a la palabra una acepción muy amplia, sueños.

"El verdadero poeta es un omnisciente". "La poesía es lo real absoluto"; "cuanto más poética es una cosa, tanto más verdadera es". Es que el poeta es el gran entendedor de lo real; él sabe lo que las misteriosas palabras de la vida, del alma, quieren decir. Y así el acto poético es un acto de significación destinado a hacer transparente la realidad. Y la verdad ya no se obtiene por una especie de confrontación entre una cierta proposición conceptual y el mundo exterior de las cosas del que se pretende abolir la apariencia, sino mediante una intuición que, como el poeta en las palabras, vive en el universo de la imaginación, la íntima, la secreta esencia de la oscura, de la nocturna profundidad que se transfigura en el diurno esplendor de las imágenes.

Postulando una comunidad de vida entre el alma de la naturaleza y el fondo misterioso de la propia vida anímica, pensaba que en nosotros mismos se encuentra la clave para descifrar la escritura del multicolor espectáculo universal. Y así decía: "Todo descendimiento en *sí* —toda mirada hacia el interior— es al mismo tiempo *ascención, asunción, mirada hacia la verdadera realidad exterior*". Con lo cual Novalis asienta la premisa de toda interpretación que presupone la condición anímica del mundo, no únicamente en cuanto a su estructura conceptual sino, y

principalmente, a su contenido de vida emocional e imaginativa. Fórmula muy semejante a la que emplea Bergson cuando dice que es a fuerza de idealidad solamente como podremos penetrar profundamente en la realidad.

Dilthey en su notable estudio sobre Novalis, inserto en su libro *Das Erlebnis und die Dichtung*, (Leipzig und Berlin 1929) parece distinguir en la doctrina de este pensador una "concepción filosófica" y una "concepción poética" de la naturaleza, distinción que supone una cierta irreductibilidad entre la concepción filosófica y la poética del mundo. Nosotros pensamos empero, que la llamada concepción poética es filosófica; sólo que ella no trabaja ni elabora conceptos abstractos sino que se esfuerza por contemplar, en y más allá de las apariencias las supremas imágenes en que a la vez se encubre y transparece el alma, el sentido. La concepción poética sería pues una concepción filosófica según el modo del pensamiento simbólico.

En las doctrinas de los pensadores del romanticismo alemán, movimiento que Novalis inicia en cierta medida, mézclanse en diversa proporción estos dos modos del pensar filosófico: el pensamiento conceptual y el pensamiento simbólico. Estos dos tipos, esas dos direcciones —acaso convergentes, pero que nunca se encuentran y confunden— de la actividad especu-

lativa, coexisten en los grandiosos sistemas y en general en toda la vasta producción filosófica, histórica y literaria de los románticos. Pero sólo Ludwig Klages, pensador en quien se resumen y a la vez se prolongan y esclarecen los motivos y las intuiciones del movimiento romántico, define por su diferencia específica y por su objeto intencional y su eficacia interpretativa y gnoseológica, estas direcciones, estos modos de contemplar y de expresar lo real.

"El modo conceptual, el modo de pensamiento que entiende según la razón o según la lógica, utiliza las observaciones existentes por mediación y comparación de las cosas reales; el modo de pensamiento según el alma llega a concebir las cosas por los caracteres sensibles de las apariencias; el pensamiento según la razón debilita la conexión de las imágenes por el sistema posicional de las relaciones entre los hechos; el pensamiento según el alma somete el sistema de las cosas a la conexión de las imágenes por traslación de los pensamientos comunes según el carácter aparencial de las analogías esenciales; el pensamiento racional, conceptual, cree comprender las cosas por la acción causal del noumeno e inventa las supuestas fuerzas físicas; el pensamiento según el alma cree en la conmutabilidad de los fenómenos y los atribuye a la acción de entes vivientes. Ambos conciben series y géneros. Sólo que mientras el uno sigue las propiedades de las cosas, el otro, los caracteres de las imágenes, y así las series no sólo que no se corresponden, sino que tienen una contrapuesta significación lógica. La

vivida y sensible analogía entre la altura espacial y la altura de la calidad tonal no es una relación positiva entre hechos; pero la relación positiva entre la vibración del aire y el tono no es, por su lado, ninguna viviente analogía". [1]

"La vivida realidad de ciertos símbolos, de ciertas identidades que se fundan en la analogía jamás será comprensible mientras no se tenga en cuenta que se dan dos clases de identidades, mejor, de uniformidades: la conceptual o identidad de hechos y la simbólica de entes vivientes". [2] "Podemos afirmar la posibilidad de verdades simbólicas y la imposibilidad de combatirlas con objeciones sacadas del terreno del pensamiento que maneja hechos. El retrato plástico. positivamente un pedazo de madera, puede ser la expresión del alma del modelo, puede el vino ser la expresión del alma de la sangre. Son imágenes en las cuales sólo se expresan almas. El pensamiento no ha aquilatado la profunda significación de estas verdades, pero sabe que las imágenes de la intuición son las expresiones del mundo de las almas y que tienen razón mil veces contra todas nuestras ciencias de hechos, en cuanto éstas creen que son las únicas que pueden aclarar el sentido de la vida". [3]

---

[1] *Der Geist als widersacher der Seele*, pág. 386.

[2] *Obra citada*, pág. 391.

[3] *Obra citada*, pág. 392.

En estrecha relación con lo que acabamos de decir y precisando la distinción de Klages, debemos referirnos brevemente a un cierto tipo de elementos utilizados por la poesía, la profecía, la mística y aún por la filosofía que les es afín y cuyo estudio es por todo extremo interesante en sí mismo y para aclarar la naturaleza del pensamiento simbólico. A estos elementos les llamaremos, a falta de otro nombre mejor, conceptos imágenes o complejos de impregnación. Y trataremos de mostrar, con sus caracteres psicológicos, su esencia lógica y su significación metafísica.

En lógica se definen y diferencian los conceptos según su contenido, según su extensión y según su función; pero acaso por su sistemático alejamiento de la Psicología, la lógica no estudia otra diferencia entre los conceptos, que se da, no por razón de su contenido ni de su extensión sino por algo que podríamos calificar como su dirección intencional o mejor, por su alusión a una imagen concreta de la sensibilidad. Diferencia sutil que esperamos aclarar con un ejemplo. Cuando digo que Juan pagó a Pedro cinco monedas de oro y cuando pienso en las piezas de oro que contenía el rescate de Atahualpa, utilizo el concepto "oro" como el signo mental de la identidad entre el metal de las monedas y el metal del rescate. Con el metal del rescate puedo acuñar las monedas y con el oro de las monedas puedo fabricar una corona. Es el *mismo* oro que afecta las formas accidentales de las monedas o de la corona. No podría decir en cambio que el oro amonedado que se guarda en el

Banco de Reserva es el mismo que el "oro de los trigales" o que el "oro de la tarde" de que hablan los poetas. Estos oros tienen algo que no se da en el concepto de oro amonedado y es a saber: una cierta impregnación por la imagen concreta cuya visión expresan. El oro de los trigales tiene algo del trigal, el oro de la tarde encierra en sí y alude a la tarde, mientras que el oro de las monedas, tal como se ofrece en su concepto, está completo en su abstracta consistencia. Por otra parte el oro de la tarde, es un oro intransferible que sólo es oro de la tarde, con el cual no me sería posible acuñar monedas. Y no se diga que es una simple diferencia entre el sentido directo o propio del concepto y su sentido figurado, porque precisamente el problema consiste en determinar la naturaleza y el alcance de esa diferencia. La "música callada" de San Juan de la Cruz no puede subsumirse como una especie al concepto genérico de música. Porque la nota que implica el adjetivo "callada" es excluída del concepto de música. Y no hay sino una música callada; la que oía en la noche del sentido, el alma del místico español. Y es que estos complejos de significación: "la música callada", "la soledad sonora" etc., no se forman mediante las operaciones concretas de la abstracción y de la generalización, ni obedecen al instinto de ordenación y definición sino que son creadas por participación y aleación de las esencias, y obedecen a otro instinto irreductible al mero afán de conocer y cuyo objeto intencional es la expresión, la comunicación a los demás y en cierta

medida la revelación a la propia conciencia de un contenido misterioso pero evidente y que sólo mediante esas formas contradictorias o ilógicas del lenguaje puede transparecer.

Y es que existen los "conceptos puros" que estudia la lógica y los conceptos imágenes que no los estudia, pero que tienen una importante función en el lenguaje y por tanto en el pensamiento, como sus verdaderos elementos vivos, como notas dominantes en las familias de las imágenes, más exactamente, como notas dominantes pero no aislables en el acorde del aparecer. Los conceptos objetivos puros son como puntos impenetrables en el espacio de la mente. Los conceptos funcionales establecen las relaciones de posición de esos puntos pero los mantienen aislados unos de otros. Y es que los conceptos puros son especies abstractas que no se dan en el juego real de las imágenes. Por lo cual los conceptos imágenes o los complejos de impregnación restablecen o traducen la viviente continuidad del aparecer, la coparticipación de las esencias, la relación no meramente posicional sino interna de los contenidos de la vida.

Sería un error creer que estas formas de la fantasía son meros elementos poéticos, meros recursos literarios. Son elementos constituyentes de la mentalidad mágica y mítica, de algunos aspectos de la mentalidad religiosa y más aún: materiales y formaciones inseparables de nuestra conciencia y de nuestro pensamiento espontáneo, según lo acredita con elocuencia el lenguaje, "diccionario de metáforas" como dice Juan

Pablo. Diccionario de metáforas en que se descubre con viva claridad el imperio de estos tres principios propios del pensamiento simbólico a saber: el principio de participación por el que los seres comunican a través de una única atmósfera vital, el principio de analogía según el cual lo semejante influye sobre lo semejante y a la vez obedece y actúa según la semejanza y el principio de comunicación, en cuya virtud el sentido sale, en cierto modo de sí, para difundirse en la esfera anímica. Arcano poético y mágico de la palabra que no es sino la transposición al plano de la expresión humana del misterio de las innúmeras formas visibles, audibles en que se despliegan el mensaje, la gracia y también la oscura amenaza del mundo.

Ahora bien: ¿esas formas obedecen a leyes de composición? ¿Cómo nacen? ¿Qué principio preside sus metamorfosis? He aquí cuestiones que sólo puede resolver una psicología de la imaginación. Y como según la admirable expresión de Novalis todo lo interno es externo y todo lo externo es en un cierto misterioso estado, elevada interioridad, resulta que siendo el cosmos un inmenso surgir de imágenes, la metafísica será una gran psicología de la imaginación universal y especialmente una psicología del aparecer. Y en sus estudios no se tratará de explicar sino de comprender, no sólo en el sentido de Dilthey, sino en un sentido que podríamos llamar oracular, de revelación e iniciación.

Los pueblos de todos los países consideraron en todos los tiempos, la simbólica universal como un len-

guaje del destino. Y así con sabiduría natural establecían el profundo parentesco entre estas cuatro formas de contemplación e interpretación del aparecer: la magia, el mito, la poesía y la mántica que es la adivinación del destino. Sabiduría que encuentra su expresión en el diálogo platónico el *Fedro* donde no solamente se relacionan entre sí las diferentes formas de enunciación del destino, sino que se les presenta en la atmósfera que les es propia y que supone una cierta comunicación interior del alma con las oscuras potencias configuradoras del cosmos.

En efecto: las cuatro clases de delirio divino que enumera Platón en el *Fedro,* según que correspondan a los profetas, los iniciados, los poetas y los amantes, no son sino otros tantos modos de manifestación del destino. Lo que las unifica dentro de una sola categoría vital, es que todos esos modos de manifestación suponen un transporte del alma a una esfera onírica y pática, a una esfera de la existencia caracterizada por el predominio de la imagen y por los sentimientos de impregnación y coparticipación en cuanto a las imágenes y de entusiasmo en cuanto a la vida superior, divina o cósmica, cuyo mensaje se comunica al profeta, al poeta o el místico para que éste a su vez lo configure, proclame y comunique. Lo que nos interesa empero retener de estos estados de comunicación y transmisión de la palabra del destino, es la naturaleza alegórica y más exactamente metafórica, simbólica de la expresión, concorde con el contenido imaginativo y pático que ella traduce. Expresión metafórica, alusi-

va, fundada en la misteriosa potencia de la analogía y que no es exclusiva de la palabra humana: que es propia también del espectáculo cósmico, en cuanto configuración de la vida interior y de una soberana intención de forma.

En resumen: el pensamiento conceptual trata de averiguar o de esclarecer lo que una cosa o una apariencia *es;* la mentalidad simbólica descubre lo que una apariencia "quiere decir", y, asumiendo la función expresiva, prolonga y enriquece la simbólica universal. Más en esta intuición, en este propósito del pensamiento simbólico encontramos ya la preocupación metafísica y la intuición fundamental que le sirve de base y de guía. Y encontraremos gracias a esta intuición el verdadero alcance de lo que llama o considera como *sentido* la filosofía que trabaja con el pensamiento simbólico. La preocupación metafísica postula y encuentra que la realidad es alma y que el sentido del aparecer es "un ser para el alma". Lo que la poesía, la profecía, la horoscopia descifran en el lenguaje de la naturaleza, en los signos de los tiempos, en los misterios de los sueños y aún en la angustia desnuda que acompaña la música del devenir interior ¿qué es? Es algo que viene del alma y se dirige al alma. Algo que viene de la vida y se dirige a la vida —ya que la muerte no habla y si habla es que vive. Y como lo que viene de la vida y se dirige a la vida es destino, resulta que la filosofía simbólica es en el fondo una intuición, y para emplear esta palabra en su

acepción más literal acaso la más profunda y auténtica, una teoría del destino.

En el mundo moderno asistimos a una progresiva abolición del sentimiento simbólico del aparecer y a una trágica extinción del sentido del destino, vencidos por el intelectualismo mecanístico que en la concepción del mundo erige el imperio universal del determinismo cuantitativo y en la disciplina práctica y en la normativa ideal de la vida, algo que podría calificarse como la orgía del programatismo y de la técnica. Así desaparece la sabiduría pática y simbólica, así se extinguen el sentimiento y la responsabilidad del destino.

Ante esta situación no cabe naturalmente, y nadie podría pretenderlo, el restablecimiento de la vieja horoscopia. Pero sí es legítimo declarar que la extinción del sentimiento simbólico de la existencia, implica un gravísimo empobrecimiento de la vida. Que la falta de influencia espiritual de las verdades simbólicas —de esas verdades que no se refieren a los hechos sino a la significación y el destino— constituye un funesto triunfo del empeño que a partir del Renacimiento, persigue la destrucción del alma y del sentido del alma. Y finalmente, que, como lo anunciaba Klages con profunda sabiduría profética, este empeño y su triunfo debían despertar necesariamente la "furia de las Erinnis". [1]

[1] *Vom Kosmogonischen Eros*. Jena, 1930, pág. 65.

SEGUNDA PARTE

SER Y APARECER

I

EL SER

Llamamos ser aquello que una cosa es en sí. Llamamos aparecer aquello que una cosa es para nosotros. Distinción que se confundiría con la distinción kantiana entre fenómenos y noumeno, sino fuera porque nosotros consideramos la cosa en sí no sólo como algo real sino como un elemento mental inseparable de todo pensamiento, de suerte que así como no podemos pensar nada fuera de las categorías que Kant enumera en la *Crítica de la Razón Pura*, no podemos pensar nada tampoco con absoluta independencia de la cosa en sí; por lo cual resulta quimérico pretender eliminar de la economía viva del pensamiento esta como obsesión metafísica que la postula y persigue. Y si no fuera además, porque nosotros admitimos —como tiene forzosamente que admitirlo todo el que especule sobre el ser— la posibilidad de alcanzar una aprehensión intuitiva de la cosa en sí.

Y es curioso lo que ocurre con la relación entre el ser y el aparecer. En toda aparición buscamos el ser, es decir aquello que aparece pero que no se pierde y anula en la aparición; en todo ser buscamos un modo de presentarse o aparecer, le atribuímos un modo de presentarse o aparecer. El ser es así un concepto límite al que se acerca asintóticamente la apariencia y la apariencia es también un concepto límite. Toda apariencia *es,* todo ser aparece. Y así el ser y el aparecer son los dos polos de la mente y, sin duda, de la más honda tensión metafísica de lo real.

Nuestro gran problema es la relación entre el ser y el aparecer. ¿Cómo es que algo aparece y no únicamente es? Mas para expresar ese misterio, necesitamos sin duda saber más o menos lo que es, y así tenemos que pensar inicialmente en lo que es, es decir en el ser. Y he aquí que hay, nos parece, tres modos de concebir el ser que, no sólo constituyen tres perspectivas o tres direcciones para el planteamiento del problema ontológico, sino que a la vez son en sí mismas, algo así como instancias para llegar a algo más que a la concepción, a la *posesión* intelectual del ser. Y esos modos serían: un modo lógico, un modo existencial y un modo de concebir el ser por relación a su forma o esencia. Según el primer modo el ser es un concepto relacional que establece la relación de subordinación o de coordinación lógica entre dos conceptos. Cuando yo digo: "el azul es un color" establezco que el azul es una especie del género color y nada más; no proyecto el azul en la existencia obje-

tiva *como ser existente.* En vez de decir, "el azul es un color" podría decir el azul pertenece, como una especie, al género color. Según el modo que llamamos existencial,[1] se concibe el ser de las cosas como algo que les confiere existencia, objetividad, en sí; en este sentido puedo decir: "el azul es"; *es*, simplemente, como algo sólido y no meramente como una relación. En fin puedo concebir el ser como la relación o la unidad entre su existencia considerada como el aspecto material del ser y lo que lo define y especifica por relación a otros seres, o sea su esencia.

El ser lógico no es existencial; es meramente relacional. El "es" de la cópula no se refiere al objeto sino al concepto. Expresa una relación predicativa, en que un cierto concepto (predicado) conviene a un cierto concepto sujeto. Y esta conveniencia o inconveniencia se dan por relación a la situación del concepto en el sistema de los otros conceptos. Podría decirse que el "es" de la cópula es sólo una forma de expresión de la subsunción lógica. "Es" quiere decir: este concepto pertenece al género que predica este otro concepto.

[1] Como es de verse, tomamos la expresión *existencial,* en un sentido que no coincide exactamente con la acepción que se da a esta palabra en la llamada filosofía existencialista.

Más allá de la subsunción lógica está el ser real de las cosas, lo que las cosas son, aquello que hace que una cosa sea ella misma y no otra. Un árbol, un hombre, son en sí mismos algo que subsiste y persiste a través de sus apariencias como un elemento de solidez y de existencia más sustancial y hondo que lo que simplemente se ve; pero que está en lo que se ve determinado en su modalidad y en su figura. El árbol *es* aunque caigan sus hojas. El hombre *es* aunque cambie de aspecto o de traje. El ser es así, algo que está más allá de la apariencia pero que también está presente en ella, como el sentido de una frase que está más allá de las palabras pero que las penetra, las anima y sostiene. El ser de la frase es el sentido, el sentido de las cosas es su ser; sentido que ellas expresan en el lenguaje del aparecer.

No insistiremos en el estudio del ser como concepto relacional, funcional. Nos concretaremos a la investigación del ser existente, del ser que no es relación, sino fundamento y elemento de toda relación. Y en este empeño creemos que nada mejor puede hacerse que estudiar las cuestiones relativas al ser, tomando como guía y programa el pensamiento y los puntos de vista de los pensadores inmortales que llevaron su austera mirada al más desnudo y puro de los mundos, a la esfera del puro ser: los eleáticos. Y así las intuiciones y los resultados de la especulación eleática nos servirán de ejemplo para ilustrar nuestras ideas y para orientar los desarrollos de que ellas son suceptibles.

El propósito final de la especulación eleática era encontrar más allá de la variabilidad y multiplicidad de las apariencias sensibles, algo que sustraído a ese cambiar y a esa variedad permaneciese él mismo en sí, no dependiendo de ninguna otra cosa, solo, exento, privado en absoluto de toda alteridad. Y así los eleáticos concibieron el ser según estas tres categorías que al propio tiempo que definen su esencia, fijan y determinan por contraste los caracteres del aparecer o más exactamente de la aparición sensible. Y estas categorías son: la movilidad, la unidad y la existencialidad. Examinémoslas en este orden.

Por consideraciones de claridad y de tradición abordemos el estudio de esta antinomia ser y devenir, contemplando las dos grandes figuras simbólicas de Parménides y de Heráclito. El primero representante de la filosofía del ser, el segundo de la filosofía del devenir. Parménides que afirma la realidad del ser con exclusión de todo cambio, de toda movilidad y Heráclito que, con energía equivalente y opuesta, acentúa la primordial importancia de la movilidad y del devenir. Los tratamos simbólicamente porque los consideramos como las figuras representativas de dos grandes tendencias —opuestas, equivalentes y complementarias— de la especulación y dentro de ese concepto prescindimos del condicionamiento puramente histórico de sus doctrinas.

En la filosofía occidental, Parménides fué sin duda el primero en emplear para definir el ser esta fórmula a la vez clara y hermética: "El ser es", "el ser es

el ser" que es la fórmula fundamental de la ontología. Y dedujo de ella los caracteres más bien negativos que positivos del ser. El ser es, por consiguiente no fué ni será. Sustraído a la relación de ayer y mañana, que constituye el tiempo, el ser es un eterno presente. Y por lo mismo el ser no cambia, no varía, es el mismo siempre en la inconmutable realidad de su existencia y de su esencia. Y por ser lo que es, es uno, pleno; no podría dividirse porque las partes en que se dividiera serían el ser y en consecuencia idénticas y las mismas, serían el mismo y único ser y no admite la negación porque si la admitiera dejaría de ser. La negación va contra la esencia del ser que es ser. Y en resumen el ser es uno, el ser es, el no ser no existe, no es.

La ontología de Parménides no sólo implica la absoluta exclusión del no ser de la esfera de la existencia: el no ser no es. Implica igualmente la exclusión radical del movimiento, del devenir. Abolidos de la comprensión del ser los modos temporales del pasado y del futuro, el absoluto presente "es" inmutable. Su propia definición excluye el cambio, la movilidad. Y así Zenón se esfuerza por probar la naturaleza engañosa, ilusoria del movimiento. En la esfera del ser y de la verdad, nada cambia; sólo en la apariencia sensible, materia de la opinión se da la variación, aparece el cambio. Pero aquí topamos con algo que las categorías eleáticas del ser y del no ser no comprenden ni definen. Si el devenir es ilusorio, ¿es o no es? Es sin duda de algún modo, puesto que no

es un puro no ser, ya que es algo que los sentidos perciben. Pero no es, puesto que carece de la absoluta inmovilidad que es la característica esencial del ser.

Heráclito proclama la realidad del cambio, de la movilidad, del devenir. "No podemos, dice, bañarnos dos veces en el mismo río" (frag. 12). Todo pasa, cambia, se transforma, y esta transformación, este cambio se dan en todas las capas de lo real. La realidad misma es cambio, devenir, no siendo el fuego, en verdad, más que el símbolo de la perenne aparición y desaparición cósmicas, en que lo que desaparece y muere —como en la llama— es el alimento de lo que fulge y nace, de ese algo devorante y destructivo que es al propio tiempo factor y origen de la luz, energía creadora y fecunda.

Y he aquí formuladas en sus grandes rasgos y bajo los nombres de sus representantes más ilustres, las dos concepciones fundamentales de la ontología: la una que identifica la realidad con la inmóvil plenitud de la pura homogeneidad, la otra que reivindica la realidad profunda del devenir, de la movilidad, del cambio, ¿por cuál optar? Jean Wahl en su estudio sobre el *Parménides* de Platón, y recordando las propias expresiones del filósofo en el *Sofista*, dice que aquél, como los niños, no quiere abandonar ni el ser eleático, ni el devenir heracliteano; quisiera tener los dos a la vez. Y todos nosotros imitamos a los niños y a Platón porque a ello nos inducen no sólo las exigencias que llamaríamos supralógicas de la especulación sino el propio sentimiento de la existencia y de la vi-

da; no podemos renunciar ni al ser ni al devenir y tenemos que esforzarnos por penetrar en el misterio de su coexistencia y de su relación, de su profunda y última tensión existencial.

Cuando nos remitimos a los que Bergson llama los datos inmediatos de la conciencia extraemos sin duda alguna un sentimiento heracliteano de la existencia. La conciencia, la vida interior, es una heterogeneidad pura, un puro cambio, un puro devenir. Cuando prescindiendo de toda inmovilización conceptual o pragmática tendemos nuestra mirada al mundo exterior, obtenemos igualmente la impresión de que la realidad es cambio incesante, torrente incontenible, renovación inacabable. Pero advertimos que en el mismo momento en que erigimos el devenir en forma existencial, representativa de lo real en su más auténtica intimidad, le conferimos una consistencia ontológica, le damos y reconocemos un ser: el ser del devenir. Y observamos además que por un movimiento involuntario proyectamos el devenir hacia una cierta interioridad que nos parece constituír su fundamento, su base ontológica. Hablamos por ejemplo del devenir de la conciencia, y así sin querer asentamos o pensamos la conciencia como el ser del devenir conciente. Así decimos que el ser se transparenta en el devenir, que el devenir se contempla en el ser, y que el ser se da como algo oculto, secreto en el despliegue apariencial del devenir.

Y así, acaso, una forma de comprender la relación de recíproca implicación entre el ser y el devenir —como una primera aproximación para captar la esencia

del ser— consistiría en concebirla por comparación con la estructura que enlaza sin confundirlos el sentido y su expresión en el curso temporal de la frase hablada. El ser es como el sentido: algo que precede, preside, trasciende al mero fluir temporal, aunque no podemos concebirlo aisladamente con plenitud material y formal. Como el sentido de una frase está en cada palabra, y está en el todo sin dividirse ni disolverse, así el ser de una serie temporal está en cada uno de los miembros de esa serie, en su recíproca implicación y en el todo. El ser es la totalidad de lo que pasa y es lo que persiste como la irrompible interioridad del cambio. Y así lo entendía acaso el mismo Heráclito cuando decía que en el mismo río nos bañamos y no nos bañamos, que somos y no somos, como si con estas contradicciones quisiera indicar, una cierta misteriosa ambivalencia de estos términos extremos —que se oponen y se necesitan metafísicamente— el ser y el devenir. Cuando el gran Efesio, se inclinaba melancólicamente sobre el río de lo real, no sólo percibía la permanencia de la ley, percibía algo más difícil de expresar, pero que estaba más allá del devenir: la profundidad. "No intentes dice en el fragmento 45, llegar a los límites del alma: ella es muy honda". Y esa profundidad ¿qué es?

En el diálogo platónico el *Sofista* llega por decirlo así a su límite extremo la dialéctica latente en el seno de la idea del ser. Si se pudiera hablar de su resultado al hablar del *Sofista*, diríamos que ese resultado consiste en la atribución paradójica del ser a todo lo

que existe y no existe. El ser es, el no ser es, lo real y lo irreal son. Lo verdadero es, lo falso es. El ser es así una categoría que se predica de todo lo que es y lo que no es, una presencia que llena toda la esfera de lo concebible y de lo inconcebible. Esta extensión digamos infinita del ser o de su idea le quita empero, al ser su calidad sustancial y si bien lo instaura como lo "siempre dado" impide considerarlo como un objeto entre otros objetos. Y entonces el ser ¿qué es?

Esta necesaria afirmación del ser, y la imposibilidad de aislarlo como un objeto entre otros objetos, esta inexpresable naturaleza del ser en que participan todas las oposiciones y que sin embargo se levanta sobre todas ellas, desafiando la definición pero imponiéndose como una presencia absoluta, así en lo inmóvil como en lo movible, así en lo que positivivamente es, como en lo que no es, así en lo real como en lo ficticio y aparente, se ofrece en el diálogo platónico el *Sofista* con caracteres a veces desconcertantes por el trabajo mental que denuncian, de una profundidad, una sutileza y a veces de una artificialidad que confunden y a la vez excitan y exaltan el ánimo especulativo.

La extensión universalísima de la quididad del ser, la imposibilidad de cristalizarlo como un objeto real existente entre otros objetos nos lleva a esta conclusión en que se resumen a nuestro juicio la investigación platónica y en general, toda investigación sobre la naturaleza del ser: ningún ser *es* únicamente; todo ser es, y además es de algún modo, de alguna manera. Se

constituye y, por decirlo así, se actualiza en alguna forma. En otras palabras: todo ser es "así", o sea que todo ser es susceptible de una descripción, por más que esta descripción pueda ser inalcanzable con los medios meramente humanos de captación y expresión, por más que esta sea una posibilidad técnica irrealizable en el ámbito meramente histórico de la filosofía, de la poesía y de la mística. Hay sin duda una descriptiva del ser a la que acaso alude Maurice Blondel cuando habla de una "ontología concreta" es decir de una ontología en que se toma el ser no en la abstracta formulación tautológica de su esencia, sino en la realidad concreta, en la concreción real del modo de ser del ente. La fórmula "el ser es" expresa la especie lógica; la fórmula "el ser es así" expresa la concreción existencial del ser.

Y resulta que esta atribución al ser de un modo de ser, esta cualificación del ser, permite concebirlo como algo compatible con el devenir. En efecto el ser, como algo que se despliega en la heterogeneidad del devenir, lo trasciende y está en él. Es lo que discurre y lo que discurre, es. Empleando una mejor comparación diremos que el devenir es un torrente, un manantial, un incesante fluir. Pero agregaremos que así como las fuentes brotan de alguna oscura profundidad de la tierra, así el devenir brota de alguna oscura profundidad de la existencia y que así como en cada brillante gota de la fuente luce y se oculta el abismo del origen, así en cada aparición fugaz del devenir, luce

y se oculta la oscura profundidad primordial del ser. El ser está ahí y más allá.

La unidad del ser eleático se desprende analíticamente de su definición. El ser es, luego el ser es uno. En efecto, concebido y definido el ser de esta manera, su absoluta homogeneidad excluye toda división, toda diversidad interior. Pero además de la propia esencia, del propio concepto del ser se desprende que él es único. Si del ser no se predica sino el ser ¿cómo podríamos concebir una pluralidad de seres que por ser idénticos entre sí acabarían por no ser sino un ser uno y único? El ser es pues uno y solo según Parménides; por lo cual sin duda lo concibió como una esfera cerrada en sí misma, subsistente por sí y fuera de la cual nada existe, o mejor, fuera de la cual todo es vana apariencia, ilusión, engaño. Concepción estática porque se absorbe en el ser inmóvil y no es capaz de comprender el movimiento por el cual el ser sale de sí.

Un estudio directo de la noción de unidad, podrá sin duda, a la vez que aclarar el sentido de la unidad como categoría formal o como entidad matemática, iluminar el problema ontológico correspondiente a la relación de inherencia que parece existir entre la unidad y el ser.

Intentando este estudio diríamos: unidad es toda totalidad cerrada, toda entidad que puede ser pensada aisladamente y que aún en el caso de añadirse a otras

no pierde por eso, ni su calidad hermética, ni su aislamiento puntual. Expliquemos la expresión pleonástica, de totalidad cerrada para acentuar el carácter completo, acabado de la unidad. Lo uno es pleno (finito), y decimos que es aislado porque si no lo fuera se disiparía confundiéndose con lo otro, con lo que no es él. Y creemos que este concepto conviene a toda suerte de unidad: a la unidad matemática cuantitativa y en cierto modo pura y a la unidad de estructura o cualitativa. como la unidad del organismo que expresa la relación funcional y final de los órganos o la unidad de un acorde que expresa la armonía de los sonidos individuales fundidos en el efecto final cualitativamente indivisible.

Considerada la unidad como un presupuesto categorial necesario para la concepción de la totalidad o de los todos (Husserl) es evidente —y aquí volvemos a enlazar nuestra meditación con las ideas de Parménides— que la unidad es una categoría que corresponde al ser. Pero el problema aparece inmediatamente cuando queremos convertir la proposición que dice: "el ser es uno" en esta otra: "el uno es el ser" cayendo así o llegando a la fórmula que desde Pitágoras hasta Plotino ha encerrado el misterio ontológico de la unidad y estimulado, a la vez que el impulso especulativo, el anhelo místico de tantos y tan altos espíritus.

Cuando despojados de todo presupuesto teórico leemos un texto de aritmética y vemos representada la serie de los números: 0, 1, 2, 3, 4, de modo natural diríamos, instintivamente, sentimos como si el uno brotara de la nada (el cero), y como si en él empezara la

serie, el proceso de la existencia. El uno se nos ofrece así gráficamente como el ser inicial, que triunfa, que deja tras de sí la nada, el no ser. De este modo nos damos cuenta de que las formas categoriales o funcionales de la unidad no agotan ni nuestro sentimiento ni nuestra concepción de la misma, de que un impulso espontáneo, invencible nos lleva a hipostasiar la unidad en un algo existente, subsistente en sí, es decir a identificar la unidad material con el ser material, y de este modo en fin nos vemos conducidos a estudiar la ontología de la unidad.

A un sentimiento de este género, es decir a un sentimiento que percibe, intuye la unidad o mejor el uno como elemento inicial de la existencia, obedecen sin duda los pitagóricos al afirmar: "La unidad es el principio de todas las cosas" (Filolao, frag. 8), y al desarrollar este principio en términos que no sólo traducen la intuición del uno como el ser, sino la de su naturaleza diríamos germinal, energética. Que los pitagóricos hayan acertado o no en su intento de explicar por proposiciones y armonías numéricas todo el proceso ontológico de lo real es por el momento indiferente, lo importante es que en ese intento se transparenta en forma eminente, la visión material del uno y la virtualidad de esa visión para fundar una concepción del mundo. Según los pitagóricos el uno no solamente es: Es y avanza, crea. ¿Cómo?

El realismo pitagórico es el punto de partida de la concepción que, haciendo del uno el fundamento exis-

tencial del mundo, trata de explicar la generación de las cosas como emanadas, brotadas del seno misterioso de la unidad. Y es también el origen de todas las dificultades que toda tentativa de derivación genética encuentra al pretender explicar cómo la pura unidad, simple o en sí puede engendrar la móvil e inagotable riqueza de lo real. La ontología de la unidad que inicia Pitágoras y que encuentra su culminación metafísica y mística con Plotino, nos presenta así al desnudo el esquema de estas dos grandes cuestiones, las últimas y supremas de la filosofía: a) Toda metafísica efectúa dos movimientos: de reducción y de derivación. Es fácil reducir, subsumir; es difícil derivar; la reducción es el camino a lo uno, la derivación el camino a la diversidad del aparecer, b) El problema de la unidad se conecta —se diría que es el mismo— con el problema del devenir. Es imposible derivar lo diverso de la pura unidad. Pero en el mismo acto en que planteamos la posibilidad de lo diverso, se nos plantea la exigencia de concebirlo no tan sólo como una diversidad ideal y estática, sino real y dinámica, como devenir.

Meditando sobre la perspectiva que abren estas cuestiones decisivas nos encontramos con que inmediatamente que se deja de concebir la unidad como una mera especie eidética, como una simple forma, o según dice Bertrand Russell, como una mera ficción lógica; o mejor tan pronto como se concibe la unidad como un ente real existente en sí, surge en la historia

de la filosofía y del espíritu la exigencia de erigir la unidad en principio dinámico de explicación y surgen así mismo las aporías o dificultades inherentes a la pretensión de mantener por una parte la unidad como fundamento estable de la realidad y de instituírla al propio tiempo como un principio creador. Y entonces aparece el tema de la unidad dividida (Heráclito, Böhme, Hegel) que introduciendo en el propio seno de la unidad la alteridad y la oposición, traduce la aspiración a explicar mediante esta construcción extralógica, el devenir y la movilidad, o si queremos, la dramática tensión de lo real; y así la meditación de la unidad nos conduce a la ontología de la alteridad y de la oposición. El ser es uno. Pero si la unidad es pura, absoluta el ser no podría salir de sí. Y de este modo la división primordial de lo uno y del ser aparece como un postulado y a la vez como la formulación metafísica de una experiencia psicológica en la doctrina de la derivación genética de lo real.

De todo lo cual parece resultar lo siguiente: 1º Entre el ser y la unidad existe una relación de inherencia: el ser es uno; el uno es ser. 2º Si queremos empero salir de la cerrada, inalterable plenitud del uno o de la unidad del ser eleático, deberemos introducir una cierta alteridad, una escisión, una división primordial en el seno del uno, como un postulado necesario para la explicación de la movilidad, del cambio, de la incesante renovación del todo. Y así surge la íntima conexión entre el problema de la unidad y el

problema del devenir. Y de esta suerte en la perspectiva histórica de los sistemas y en lo que podríamos llamar el sentimiento sinfónico de lo real resuenan los temas de la unidad dividida o polarizada y del devenir como los grandes temas ontológicos en los cuales la fantasía del aparecer borda sus figuras, ora caóticas, ora ordenadas y armónicas destinadas a reflejarse en el espejo metafísico del alma.

En el diálogo Platónico el *Parménides* se reúnen todas las aporías, los problemas y las posibilidades inherentes a la concepción de lo uno y a la atribución de la calidad ontológica a la unidad. Las tesis o mejor los supuestos, "si lo uno es" "si lo múltiple es", son discutidas en sus innumerables implicaciones y conexiones, y en el movimiento de esa discusión el pensamiento es llevado a la contemplación de todo el problema metafísico o por lo menos a la de sus aspectos más hondos y esenciales como son: la separación y comunicación de las ideas, y la significación del mundo sensible y el género de participación de éste en el mundo ideal.

No intentaremos la labor de romanos de resumir el diálogo en sus varias hipótesis ni nos referiremos a los innumerables comentarios e interpretaciones que ha suscitado. Trataremos únicamente de exponer con la mayor claridad posible las que nos parecen constituir las adquisiciones y sugestiones más importantes del *Parménides* en orden a la filosofía de la unidad y a la filosofía del ser o más exactamente en orden a la

ontología del uno y a lo que llamaríamos monadología (unidad material y formal del ser).

Desde luego lo que nos parece inmediatamente aprehensible en todo el desarrollo del diálogo es que Platón desacredita, combate, desprestigia la rigidez del absolutismo de las tesis: "el uno es", "el uno no es", "lo múltiple es", "lo múltiple no es" etc. Mostrando cómo la afirmación del uno conduce por una vía que llamaremos de negación dialéctica a lo múltiple y que éste por la misma vía lleva a lo uno, saca lo uno y lo múltiple de la inmovilidad material en que toda concepción o comprensión de lo real es imposible y los incorpora en un movimiento que es al propio tiempo mental y ontológico y que así permite una intuición de conjunto de la experiencia como una y múltiple, como ser y devenir, como fundamento suprasensible y como aparecer sensible y móvil.

1. La hipótesis "si lo múltiple es" conduce inmediatamente a la afirmación de la unidad y a la negación de lo múltiple. Lo múltiple sólo es concebible por la existencia de muchos unos. Y así, pues, lo que es múltiple no es múltiple sino por el uno; y así al fin y al cabo no hay sino lo uno como fundamento y a la vez como categoría excluyente de lo múltiple.

2. La hipótesis "lo uno es" conduce inmediatamente a la exclusión de la pura unidad. Porque la afirmación "lo uno es" implica la admisión de estas dos cosas: el uno y el ser, en que el uno aparece como participante de la idea del ser, lo cual excluye su pu-

reza. No hay pues forma de afirmar la pura multiplicidad sin unidad, ni la pura unidad sin alteridad. Lo uno supone lo otro, lo otro lo uno, y lo uno y lo otro al fin y al cabo se implican mutuamente, comulgan y se comunican entre sí. La unidad excluyente se divide en la pluralidad puntual. La pluralidad puntual por virtud de la participación supone la unidad. Tal es la plenitud, tal la movilidad del pensamiento platónico que, como dice muy bien Fouillee, realiza a cada paso una conquista lógica y una conquista ontológica.

Descartada la posibilidad ontológica del uno separado, del uno puro, se afirma el uno verdaderamente existente con un coeficiente de alteridad y de pluralidad. El uno se opone a lo otro y lo supone. El otro o lo otro se opone a lo uno y participa de la unidad. El uno se opone a lo múltiple y lo implica; lo múltiple sólo se concibe por la unidad. Contradicciones todas, oposiciones, antinomías que al referirse al ser del uno nos instruyen no solamente sobre el uno sino también en cuanto al ser y, de este modo, nos dan una idea de la profunda estructura metafísica de lo real que no se explica por series paralelas de conceptos sino por su mutua, supralógica implicación.

Si pasamos ahora al ser, como sujeto de la proposición "el ser es uno" aparece la necesidad lógica y ontológica del "no ser" de la participación que no es una pura y absoluta negación del ser sino una negación que hace posible una distinta afirmación. Todo ser está rodeado de no ser, que es la condición de se-

res distintos y así se funda el pluralismo ontológico que es superado por la unificación inherente a lo múltiple, y de esta suerte finalmente se concibe un mundo —sea inteligible, sea sensible— de seres a la vez distintos y unidos, separados y en comunión. Para ello los conceptos han debido perder su rigidez, abandonar su aislamiento e incorporarse en la orgánica movilidad del todo.

El uno separado que no es sino uno y que es una hipótesis superada en el diálogo platónico, se convierte en el uno puro de Plotino. Uno puro que es la condición preontológica y algo así como la cúspide absoluta en la pirámide de lo real. Categoría soberana que no se identifica con la existencia ni con la nada, pero fulge como el sol espiritual, inmaterial sobre todas las oposiciones y divisiones de la existencia; primordial por lo profundo, supremo por la elevación que ofrece como el objeto inefable del anhelo místico. Y así se cierra una época en la historia del uno, o si queremos se cumple una etapa en la aventura espiritual que, como dice Jean Wahl, viaja de Elea a Alejandría pasando por Megara y Atenas. [1]

Y así al final de esta excursión por los dominios de lo uno y de lo múltiple, de lo uno y de lo otro, acaso podamos formular en estas dos proposiciones el resultado evidente pero siempre enigmático de nuestro empeño: el ser es uno (*esse est unum*) fórmula lógica que expresa la pureza del concepto del ser, pero que no

[1] *Étude sur le Parménide de Platon.* Paris, 1929, pág. 76.

permite al pensamiento salir de esa cerrada quididad; toda unidad existente contiene un elemento de alteridad y de interna escisión, fórmula que pretende revelar la realidad no matemática ni lógica sino concreta, existencial y viva de la unidad.

Hay un camino o medio para llegar a la intuición o a la conciencia del ser particular, camino distinto del mero análisis de la idea, y es el de captarlo en la propia conciencia, en la actividad de la propia vida, acaso como una instancia para la concepción del ser en general. Tal es el medio por el cual Descartes llegó a la afirmación y a la intuición de la propia existencia. En el famoso "cogito ergo sum" Descartes descubre o capta su propia existencia en la intuición inmediata de su propio pensar, ya que el ser no es o no aparece, como en la ontología tradicional, como el objeto intencional del pensamiento, sino más bien se da aquí como su fundamento existencial, como la entidad productora, sustancial que lo hace posible. En el cogito el ser no es precisamente el contenido del pensar sino más bien su causa sustancial. Y así el pensamiento es un medio para llegar al principio, el ser. El pensamiento es en el fondo una expresión, un modo de aparecer del propio ser. Pienso, luego soy; si no fuera (existiera) no pensaría. El ser, mi ser, hace posible, es la razón de mi pensar.

Esta ontología cartesiana —la ontología que se revela en el juicio intuitivo del cogito— se aproxima a las que llamamos ontologías afectivas (Kierkegnard, Heidegger) porque se fundan y edifican sobre un cierto fondo no racional (emocional) del alma y porque a semejanza de Descartes se reclaman de un como contacto supremo y absoluto con la última y más primitiva y elemental fibra de la existencia.

Sería interesante seguir, en el desarrollo de la filosofía europea, la historia de esta tendencia o mejor de esta actitud espiritual que capta el propio ser, el ser de uno mismo, lo que hace que uno sea algo, no nada, en un cierto fenómeno de la vida anímica, que así resulta erigido en un ente con significación sustancial y en sí. No podemos hacer este estudio en forma detallada, por impedírnoslo los límites que hemos señalado a este trabajo y así nos contentaremos con señalar algunos pocos casos de particular interés como experiencias vitales, como formas simbólicas de la investigación dirigida al ser, a la hondura metafísica de la existencia.

Un contemporáneo de Descartes, Pascal, encuentra en la situación del hombre, intermediaria entre los dos infinitos de la grandeza y de la pequeñez, la experiencia fundamental, el sentimiento y el sentido del ser del hombre. El hombre flota entre la nada y la inmensidad. Ser algo está compuesto de nada; pero tiende y aspira a la infinitud. Con criterio cuantitativo, natural en un genio matemático, saca de una meditación geométrica el pensamiento de los dos infinitos. Estos

dos infinitos se transfiguran luego en dos polos de abyección y de bienaventuranza, pero el sentimiento teórico es el de una división íntima en el seno del ser, división que constituye, por así decirlo, la sustancia misma de la existencia humana, lo que ella literalmente es. "Que el hombre vuelto a sí mismo considere lo que él es al precio de lo que es" dice Pascal en el pensamiento 72 de la edición Brunschvicg. Luego, infiere, es un término medio entre nada y todo. Este sentido de la pequeñez por relación al todo, de grandeza por relación a la nada o a lo infinitamente pequeño, se transponen en el sentimiento metafísico de la existencia: ser es oscilar entre dos extremos inabarcables, inconcebibles en su pura, absoluta realidad. Ser es en el hombre: ser y no ser. "Igualmente incapaz de ver la nada de donde ha sido sacado y el infinito donde es absorbido" (frag. 78) el hombre vive en este sentimiento que es su ser y que en misteriosa negatividad le entrega su no ser, su nada. En su ser está su no ser, y en el sentirlo así está la más auténtica revelación de su existencia.

Y aquí llamará sin duda la atención que nombremos a Hegel al lado de Pascal como si por algún concepto ambos pensadores pertenecieran a la misma línea de pensamiento. La extrañeza será menor empero, si se considera que así como Pascal incorpora en el sentimiento de la existencia el de la propia nada —"soy" significa para Pascal, soy algo y no todo, soy algo en tanto que no soy todo—. Hegel considera el ser como algo que incluye su negación, y la existen-

cia como incesante abolición de lo que es en la suprema afirmación de lo que no es. Y la negación de la afirmación en una nueva afirmación que será negada. [1]

Hegel sacó su concepción de una profunda experiencia interior y humana. Y en lo más hondo de esa experiencia, la existencia es sentida como separación: el objeto del sujeto, el ser humano de su principio; separación que es dolor y que, como conciencia desgraciada, fuente de desesperación y a la vez de actividad espiritual y fecunda, constituye el último soporte de la vida religiosa y un factor decisivo en la textura del espíritu. Los grandes términos de la separación, que es oposición, serían: objeto —sujeto, Dios— mundo, plenitud— limitación: términos que en su recíproca negación e implicación, determinan no sólo el sentimiento de la existencia, sino la existencia misma: afirmación del ser que contiene su propia negación y que así promueve el renacimiento del ser mismo de la oposición y de la muerte.

Con Kierkegaard el gran detractor, injusto, del hegelianismo, comenzamos a ver con insistencia esta palabra que después se ha convertido en el nombre de una escuela o de una filosofía: *existencia*, de donde derivan existencial y existencialismo. Para Kierkegaard la existencia es desde luego, mi existencia, cen-

---

[1] Sobre la importancia del elemento trágico en la filosofía de Hegel puede leerse el libro de Jean Wahl: *Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*, Paris, 1929.

tro, fundamento de todo sentimiento de realidad y que se da en su estrato más íntimo como un sentimiento de angustia, en que se revela y se capta algo así como la amenaza inminente de la nada, del no ser, sobre la afirmación de nuestro ser. "Si preguntamos, escribe, cuál es el objeto de la angustia hay que responder, aquí como en todas partes, la nada".[1] Y así la angustia como sentimiento de la nada es el fondo existencial de nuestra vida.

Fuera del ámbito de la filosofía pura, en Dostoyewski encontramos la misma experiencia de la íntima oposición ontológica y psicológica que fundamenta en los pensadores antes nombrados el sentimiento de la existencia. La polaridad existencial en Dostoyewski se da como oposición y unión indisoluble entre el sí y el no, entre el júbilo y el dolor, entre la vida y la muerte, entre el bien y el mal. La angustia no es en él tan sólo el sentimiento de la nada que como el vacío de los atomistas rodea y sostiene la efímera palpitación de la existencia. Es el resultado de la oposición más comprensiva y significativa entre el anhelo universal de goce y de plenitud vital y el dolor como forma de la profundidad ontológica y signo de la división metafísica de la existencia.

Dostoyewski siente el existir como la inexpresable inherencia del dolor por respecto al júbilo, de la muerte a la vida, de la autosupresión, del sacrificio a

[1] *El concepto de la angustia,* traducción castellana. Madrid, 1930, pág. 152.

la exaltación y a la verdadera plenitud. Existir es para él una situación límite en que el existente se afirma como algo que se niega. El que existe vive y el que vive muere. Y así el existir reúne en sí los contrarios. Y la existencia misma es algo que se da más allá y más acá del pensamiento, como algo que es y al propio tiempo, no es. Síntesis extraña más sustancial que la síntesis heracliteana y hegeliana del ser y del no ser en el devenir, porque la informulada concepción de Dostoyewski implica una más íntima división ontológica del existir, como el ser de lo que no es y el no ser de lo que es.

Al llegar a Heidegger, queremos indicar que no nos hemos propuesto hacer un estudio de la filosofía existencialista. Nos referimos a ella únicamente en cuanto puede interesar al tema central de este libro: descubrir y esclarecer el papel metafísico del aparecer. Y así, contemplada en esa perspectiva, la concepción de Heidegger que, prolongando acaso una idea de Simmel, considera la muerte no como el mero término de la existencia en la realidad humana, sino como algo que siendo su fin es a la vez coextensivo con la existencia misma, nos revela sin duda una profunda estructura del existir. Y en esa misma concepción el cuidado (*Sorge*) que es la característica del ser del existente, al indicarnos la situación verdaderamente precaria, con trágica precariedad de nuestro ser, nos revela al propio tiempo, que su temporalidad, su radical historicidad.

Y he aquí como la temporalidad y con ella la historicidad que constituyen la más honda realidad

de lo humano, nos llevarían hacia un como nuevo descubrimiento del aparecer. Porque esencialmente la historicidad ¿qué es? Nosotros diríamos: es heterogeneidad y destino. El pasado, el presente, el porvenir con sus recíprocas implicaciones y exclusiones son distintos, no se confunden ni se anulan; constituyen pues una *heterogeneidad.* La radical heterogeneidad de la vida interior que Bergson había percibido con tan genial intuición. Pero esas entidades, se suceden en continuidad, que va del pasado al futuro y en fin a la muerte. Continuidad que es destino, en cuanto incluye en trágica unidad lo que ha de suceder (fatalidad) y la libre y responsable opción de nuestro ser.

Si penetramos ahora más hondamente en la esencia de la historicidad —que nosotros interpretamos como heterogeneidad y destino— nos encontraremos con que toda heterogeneidad es aparecer, del mismo modo que todo aparecer es heterogeneidad. ¿Cómo podemos concebir la aparición, si no aparece sobre un fondo de oscuridad si es luz, de silencio si es sonido? ¿Cómo puede haber aparición sin diversidad? Pero ¿cómo habría de otro lado heterogeneidad sin aparición? No puede haber diversidad, ser de otro modo, sino para un ser que aparece, para un ser que sale de sí y se refleja, desde el momento que lo que no aparece está encerrado en sí y no se distingue de lo otro, ni admite en sí ninguna diversidad que altere la unidad de su puro ser para sí. [1]

---

[1] No sabemos cómo, supuestas las condiciones de su doctrina, darían los existencialistas el paso correspondiente

Y de este modo, por este nuevo camino abierto sin duda por Bergson llegaríamos a la extraña, inexpresable certidumbre de que el ser del existente humano es inseparable de su aparecer, que nada es que no aparezca y que en la superficie donde se dibuja el cinematográfico correr de la vida, ahí está la misteriosa profundidad de la existencia.

¿Qué lección sacaremos de esta larga excursión por el pensamiento de estos pensadores agónicos, es decir de estos pensadores que piensan en la vida des-

---

al que dió Descartes cuando pasó de la evidencia de la propia existencia a la certeza de la realidad del mundo exterior. Lo que conocemos del existencialismo, nos lleva a considerarlo como un subjetivismo, tanto porque la realidad humana, el sujeto humano, es con su angustia, su cuidado, su desamparo, el centro de todo y en definitiva el único verdadero existente; cuanto porque el mundo es tratado desde un punto de vista esencialmente situacional, como mera circunstancia del yo. Y así ¿cómo puede fundarse una ontología universal? En este sentido nos parece que Gabriel Marcel ofrece en su *Journal Métaphysique* una interesante perspectiva sobre esta cuestión esencial. Después de haber opuesto existencia y objetividad Gabriel Marcel, encuentra en la noción o más exactamente en la experiencia de la *participación* algo así como una esfera a la vez más profunda y más alta en que entrambas se identifican, como por virtud de su propia absorción. Resumiendo esta concepción de Marcel, escribe Jean Wahl (*Revue de Métaphysique et de Morale.* Janvier-Mars 1930): "Somos inmanentes a lo que nos trasciende, inmanentes al mundo, inmanentes al otro *yo* (moi), inmanentes a Dios. Y esta inmanencia en lo trascendente es lo que está significado en la palabra: *participación*".

de el punto de vista de la muerte? Sin duda que es imposible resumir en una fórmula estricta, ni las experiencias existenciales de estos grandes espíritus, ni el último sentido de su meditación. Nos parece empero que acaso podríamos decir que todos ellos viven la profunda verdad —agónica, trágica— de que como realidad humana, somos algo que tiene que morir, algo cuya última y paradójica vocación es la muerte. Y nos parece, así mismo, que esta reflexión subjetiva confirma lo que nos permitía entrever la reflexión dirigida al análisis de la idea del ser o sea: que el ser de los entes reales no se da como unidad pura, abstracta y estática sino como una unidad que, de un modo o de otro, encierra en sí la división y con ella, el secreto de la fecundidad y del devenir.

Y puesto que la muerte entra tan profundamente en la dividida unidad de nuestro ser, volvamos a pensar en el aparecer enlazándolo ahora con la idea y la imagen de la muerte. Y en esta meditación encontraremos que el recuerdo de una experiencia que se diría intrascendente, parece iluminarnos sobre el

En relación con estos temas: objetividad, existencia y ser, el libro reciente del filósofo Francisco Romero contiene muy interesantes consideraciones e ideas. Aunque nosotros consideramos el problema del ser desde un diferente punto de vista, en general estamos de acuerdo con la concepción del filósofo argentino principalmente cuando asienta la irreductibilidad y la gradación jerárquica de los diversos planos de la realidad y cuando adscribe la evolución creadora del devenir a la esfera de la trascendencia. (Francisco Romero, *Papeles para una filosofía*, Buenos Aires, 1945.)

sentido de nuestra existencia y la estructura de nuestra realidad como tensión indisoluble de ser y aparecer. Recordemos que cuando muere alguien se dice que desaparece. *La muerte es la desaparición.* Y en el espanto —que no es precisamente el miedo— que sobrecoge normalmente el ánimo ante la idea de la muerte, está patente el sobrecogimiento ante la propia desaparición, no sólo en el sentido limitado de desaparecer como cuerpo aparente en el sepulcro, sino y principalmente de desaparecer ante nosotros mismos, como autopresencia, como sentimiento, visión y sensación de la vida. La nada es el abismo del aparecer, la absoluta ausencia. Y así nuestro ser es nuestro aparecer, y nuestra muerte la desaparición de nuestro ser. La inherencia del aparecer al ser es una de las enseñanzas del sentimiento de la vida y del sentimiento existencial de la muerte. Por lo cual, quién sabe, decía Plotino: "todo ser es contemplación".

La angustia ante la muerte, es la angustia ante la nada. Y la nada ¿qué es? Es el no ser. El no ser, la nada, tales como lo supone la angustia ante la muerte, son y no son otra cosa que *desaparición.* La abolición de toda visión, de toda audición nos espanta. No podemos separar la existencia no sólo de la conciencia como reflexión del conocimiento sobre sí mismo, sino principalmente de la presencia de algo, aunque ese algo seamos nosotros mismos. Sin la presencia, sin la sensación, sin algo que aparece o puede aparecer, no hay existencia. Y este es sin duda el verdadero sentido del símbolo del velo de Isis que no podía ser

arrancado sin morir: el que suprime el aparecer desaparece. Y no es que el ser no exista, ni que el aparecer sea todo; es que el aparecer es inherente al ser, algo así como el complemento existencial del ser. Es un lenguaje revelador, y sin revelación el ser está ausente. Y la ausencia es la nada, para el alma que anhela y que busca la posesión del ser. Por algo San Juan de la Cruz, místico de incomparable pureza, muy por encima de toda vulgar sensualidad escribió estos versos tan misteriosos en trascendencia ontológica, tan apofánticos en la inmediata claridad de su melodía y de su semántica:

Mira que la dolencia
De amor, que no se cura
Sino con la presencia y la figura.

Mirando hacia el pasado, la angustia de los amnésicos, es el espanto ante la abolición de la aparición, algo así como un sentimiento retrospectivo de la muerte.

Se diría que hemos mostrado el modo de ser del ser. Y que lo hemos mostrado empíricamente, tomando la palabra experiencia en el sentido de un conocimiento que no se define como un mero concepto, sino que se obtiene y revela como un contacto entre nosotros mismos y el objeto de nuestra búsqueda, aunque ese objeto sea nuestro propio ser. Y empleamos

la palabra "contacto" para designar el fundamento, la base de esta experiencia, porque en ella se expresa, junto con la relación inmediata entre el objeto y el sujeto, una inevitable alteridad. Si queremos, la eterna trascendencia de lo aparecido en el aparecer, de lo revelado en la revelación, del ser que siendo *en sí* es, al mismo tiempo *para sí* y que al ser para sí se *aparece*, se aparece a sí mismo. Enigmas, aporías que a veces se desvanecen súbitamente, como si la luz de un relámpago ahuyentase, por un instante, las nubes de la mente; nubes que siempre vuelven por desgracia a condensarse para dificultar y estimular a un tiempo mismo la marcha de la meditación.

Pero llegados a esta fase de nuestra investigación, se nos plantea una nueva exigencia: la de precisar cómo se determina el ser en cuanto existente y a la vez objeto intencional del conocer. Y ante esa exigencia nos parece que lo más adecuado es abordar, siquiera sea ligeramente, el problema de la esencia.

La esencia es lo que hace que una cosa sea lo que es. Así la esencia de la vegetalidad, hace que un árbol sea una planta y no una piedra. Así es que cuando preguntamos ¿qué es lo que hace que un hombre sea hombre? Se contesta con justicia, la esencia. Pero si preguntamos ¿qué es lo que hace que Sócrates sea Sócrates?, entonces ya no se puede contestar la esencia; porque Sócrates no se confunde con su esencia sino que es algo más que la esencia, algo que sólo puede expresarse mediante una descripción. Y así se dirá: Sócrates es Sócrates porque nació en Atenas en el si-

glo V a. de J. C., practicó la filosofía y bebió la cicuta, etc. No tiene sentido decir que Sócrates hubiera podido nacer en Benarés o en Pekín, porque entonces ya no sería Sócrates. Y es que el accidente, sólo es accidente por comparación a una esencia, y si se puede decir que es accidental para la esencia hombre que el hombre sea negro o amarillo, no se puede decir lo mismo de un hombre concreto. En él no hay esencia ni accidentes: el ser concreto es un todo en que nada es ontológicamente separable. Es como diría Santo Tomás "materia signada".

"La esencia es aquello que es significado por la definición de una cosa" dice Santo Tomás en el estudio "Del Ente y de la Esencia". Y como todos sabemos la definición consiste esencialmente en determinar la situación de un concepto en el sistema de los conceptos, por procedimientos comparables al de las coordenadas para fijar la posición de los puntos en el espacio. Si yo defino al hombre como un animal racional, es como si sobre la línea de la animalidad fijara un punto en su intersección con la línea de la racionalidad. Pero no hay ninguna definición que pueda fijar la posición de un ser concreto en el mundo de los seres. Primero porque todo ser concreto participa en muchas esencias, sin ser él mismo una convergencia de esencias; y segundo por que un ser concreto es un ser existente y al existente no lo puede captar la definición, porque la definición se agota en la esencia y

no puede dar sino la abstracta esquemática del concepto, no la real intuición del ser. De todo lo cual parece desprenderse que para determinar la existencia del ser, en forma concreta, necesitamos echar mano de otra categoría distinta de la esencia. Y esa categoría es la *aparición.* La esencia sin la existencia es abstracta, meramente conceptual, esquemática y, por decirlo, así relacional y taxonómica. La existencia sin la apariencia, sin el modo de ser descriptible, sin una cierta posibilidad de presencia es vacía, como dirían los franceses, *insaisissable.* Sólo la existencia que aparece o puede aparecer es real.

Pero en este preciso instante nos sentimos remitidos a otra región del conocimiento y la realidad. Y es que el aparecer implica una alma, una conciencia, como quiera llamársela, a la cual aparece lo que aparece: un espectador. Nosotros por razones de esquematismo expresivo le llamaremos espejo a esta impresión profunda y sensible, donde se refleja la aparición y que a la vez que la recibe, en cierta medida la hace posible. Y así acaso con peligrosa audacia diríamos: el reflejo especular del aparecer es una condición ontológica del existir. Las cosas son lo que son porque están dirigidas a la contemplación. Están hechas para eso. Y el ser es, como es, para ser contemplado.

La gran dificultad de la ontología tradicional consiste en que, habiendo instituído como premisa fundamental de su especulación y obedeciendo en esto a la influencia eleática, las esferas del ser y del apare-

cer como dos regiones radicalmente heterogéneas de lo real, se ve luego en la imposibilidad de inferir el ser del aparecer, el aparecer concreto de la existencia del ser abstracto de su contemplación, obstruyendo así toda posibilidad de una verdadera construcción metafísica, que exige la comprensión total del mundo no solamente en cuanto mera estructura ideal y suprasensible, sino como universal-concreto, es decir aparente-sensible. Y así además este postulado inicial ha conducido, por inevitable derivación, ora al agnosticismo, que presa del más vulgar empirismo niega la posibilidad de todo conocimiento ontológico, ora al llamado idealismo subjetivo, que niega toda realidad y aún toda existencia fuera del yo, y al nihilismo en que, llegando a su apogeo destructor la orgía del subjetivismo ilusionista, se niega incluso la existencia del propio yo; con lo cual el viejo ser de Parménides por su excesivo desdén de la aparición se diría que cae también bajo las ruinas del propio mundo de formas, de valores y de imágenes que él ignoraba en el aislamiento de su incomprensible quididad.

Cuando en un libro de Paleontología o de Geología, leemos descripciones de las edades primitivas de la tierra, no dudamos ni por un momento de que, si las informaciones científicas son exactas, los colores, las formas, las circunstancias de clima y de ambiente, que esas descripciones contienen existían realmente. Creemos ver los grandes saurios, el verdor de los grandes helechos arborescentes. No pensamos que esos co-

lores, esas formas, esas temperaturas, no existían, porque nosotros no las contemplábamos. Y así por lo menos cuando reconstituímos imaginariamente el paisaje antediluviano, concedemos realidad objetiva al aparecer, o como dirían Galileo y Descartes, al mundo de las cualidades sensibles.

Pero inmediatamente advertimos que si atribuimos realidad a este paisaje, es porque nos trasportamos mentalmente a él, porque al fin y al cabo nos constituímos en espectadores. Y entonces venimos a pensar simultáneamente estos dos pensamientos opuestos: el pensamiento de que el aparecer no necesita de nuestra presencia para existir y el pensamiento de que no tiene sentido hablar de cualidades sensibles sin una sensibilidad, mejor, sin una subjetividad que las aprehenda. Y lo importante es que no podemos suprimir ni eliminar ninguno de estos dos pensamientos, que queremos retener como los niños las dos cosas que en este caso son la objetividad y la subjetividad del aparecer. Por lo cual acaso podríamos proponer a la manera de síntesis hegeliana, entre estas dos tesis opuestas e inseparables, la conclusión de que existe una continuidad entre el ser, el aparecer en que se manifiesta y la subjetividad que refleja el aparecer y que, en cierto sentido, lo suscita, lo provoca. No hay existencia sin presencia, no hay objeto sin sujeto, y el universo entero es la totalidad de la aparición en el espacio metafísico que llamamos alma.

EL TRÁNSITO

La relación de inherencia a la vez que de oposición entre el ser y el aparecer, hace que ella no pueda ser expresada adecuadamente por ningún concepto de perfecta coherencia lógica. Desde luego los conceptos de ser y aparecer tomados aisladamente no pueden ser reunidos o absorbidos en un concepto que los comprenda como un género a sus especies. Son conceptos finales, absolutos. Luego, además, esta relación no es estática sino funcional y si queremos expresarnos así, dinámica. Cuando decimos "el ser aparece" significamos que el ser sin dejar de ser lo que es, asume o se reviste de una nueva calidad metafísica, de una calidad que no es naturalmente el ser aunque se de en él y por él. Cuando decimos "el aparecer es" o "el aparecer alude o remite al ser" queremos significar que el aparecer tiene una interioridad, una profundidad, un fondo que el aparecer revela y en cuya intimidad nos invita a entrar. Hay así entre ser y aparecer una relación de continua y recíproca transitividad. Relación que por su esencia no puede ser incorporada en las estructuras de la pura razón, construídas con formas categoriales de absoluta fijeza y perfecta delimitación conceptual. De suerte que sólo cierto tipo de conceptos relacionales formados con elementos —diríamos extralógicos— de participación e implicación podrían

insinuarnos en la misteriosa realidad de esa comunicación.

En este sentido llamamos creación al nexo metafísico que funda al par la inseparabilidad y la filiación entre ser y aparecer. La creación sería el acto a la vez necesario y maravilloso según el cual el ser aparece y además suscita otras apariciones y otros seres. Y llamamos retorno al acto en que la aparición revela el ser y en cierta manera se orienta hacia él. Creación, retorno, que recuerdan viejas intuiciones neoplatónicas y que nos permiten contemplar la realidad, el inmenso universo, como una jerarquía de seres, que en sentido ascendente progresan por grados crecientes de interioridad y de actividad y en sentido descendente, tienden hacia la pura e inánime exterioridad, sin que falte en ninguno de esos grados o instancias ni el ser como interioridad ni el aparecer como manifestación del ser, aprehensible como objeto de contemplación para el alma.

Y aquí una aclaración que nos parece indispensable. Nosotros conferimos al concepto de transitividad como categoría destinada a integrarse en una concepción sobre la relación del ser al aparecer, una extensión y una importancia mayores que las que pueden inferirse de una consideración meramente empírica o, si se quiere, fenoménica de la transitividad. Y en esta intención consideramos el tránsito no como un mero paso temporal, como algo que necesariamente se opera en la sucesión, sino como algo que puede

expresar la relación entre dos momentos ideales, que aunque sean momentos no están en el tiempo de los relojes. Y así sostenemos que, entre el ser y el aparecer y entre las formas del aparecer y sus fundamentos ontológicos, hay una transitividad, algo en cuya virtud la acción del uno pasa al otro y la del otro, en cierta medida, pasa y se transfiere al uno.

II

EL APARECER

No pretendemos haber resuelto el problema del ser. Creemos haber mostrado únicamente que el ser aparece y que el aparecer no es un mero epifenómeno que se daría como una extraña participación en el no ser, sino el modo de ser del ser. Ocupémonos ahora del aparecer no desde un punto de vista psicológico ni físico, sino con la mira de encontrar su sentido metafísico, ontológico, más claramente, su relación al ser y su significación en la estructura del todo que llamamos realidad universal, mundo. Advirtiendo empero que esta intención no nos impedirá hacer frecuentes referencias a lo psíquico y a lo físico, ya que estos aspectos del aparecer son en cierto modo dos ángulos privilegiados de contemplación, por constituir algo así como la materia de la aparición.

El gran problema paradójico, contradictorio que la aparición plantea al instinto especulativo es el si-

guiente: encontrar lo que aparece, el ser del aparecer. En este empeño el físico tratará de encontrar los elementos, las energías, las entidades cualesquiera que sean (ondas, rayos, partículas) que constituyen el fundamento no sensible pero existente y real de los fenómenos sensibles. El metafísico buscará otras entidades: sustancias, esencias. La aparición es un aparecer al alma, y el alma quiere aprehender lo que está más allá de esa relación: lo "en sí" de las formas y modos del aparecer. Mas para descubrir eso "en sí" sería necesaria una visión, una aprehensión de él, y así el "en sí" sería a su vez una aparición; sin que jamás pueda detenerse este desdoblamiento del "en sí" en un nuevo ser "en sí" y en un nuevo aparecer. El ideal sería pues encontrar un aparecer que *fuera al mismo tiempo* el ser. ¿Es posible? Tal vez el platonismo intenta esta solución con la teoría de las ideas que aparecen y son. Sea lo que sea emprendamos una excursión por los dominios del aparecer como problema, realidad y vida.

Kant redujo el aparecer a la categoría de simple fenómeno, es decir de algo que sólo puede ser objeto de conocimiento mediante la intervención de modos o formas *apriori* de aprehensión, destinadas a unificar y organizar el material de la experiencia. Con esto quedaba eliminada toda posibilidad de conocer la cosa en sí, desde que todo conocimiento resulta de una

elaboración llevada a cabo por las formas trascendentales de la subjetividad. Pero al mismo tiempo Kant superaba, o creía superar, el subjetivismo epistemológico, estableciendo un concepto de objetividad en que ésta aparece sustraída a lo meramente caprichoso o arbitrario, mediante la síntesis unitaria que establece entre todos los objetos de la experiencia relaciones de validez universal.

Pero nos parece que la síntesís kantiana tiene el inconveniente, la imperfección de toda síntesis, porque deja en realidad separadas sin constituir una verdadera unidad, de un lado la materialidad del contenido, que Kant postula casi como una entidad ontológica independiente, y de otro las formas transcendentales y vacías de un *apriori* solitario, subjetivo. Que así la objetividad kantiana desconoce la autenticidad del aparecer convirtiéndolo en un mixto de elementos que no se sabe por qué habrían de concurrir a la constitución de una experiencia coherente y vitalmente válida. Y que así en fin la síntesis kantiana ignora la verdadera unidad del aparecer que no está constituída por el imperio exterior de los conceptos trascendentales, sino por la mutua e inexpresable participación de las apariencias, y en que el sujeto, el alma, inmerso como en un océano, en su inexhaustible abundancia al par que la refleja como un espejo, participa a su vez como aparición en el despliegue universal de las imágenes.

Esa unidad —que llamaríamos oceánica— existe. No es sintética porque la síntesis presupone la separa-

ción inicial de los elementos que ella pretende unir; es primordial y superior a la discriminación abstractiva y analítica de sujeto y objeto, de materia y forma. Y su nombre es *realidad*, modo de existencia cuyas caracterísicas serían: *participación*, *aparición*, y *transitividad*. La participación que sin suprimir la distinción establece la recíproca e inexpresable interpenetración de las apariencias, la aparición que funda la continuidad entre el alma y la polarizada heteregeneidad en que el alma vive, y la transitividad que no es mera inestabilidad sino la dinámica profunda de la participación y de la aparición.

En lo que sigue, a la luz orientadora de estas ideas, intentaremos una caracterización o mejor una descriptiva del aparecer. Para ello seguiremos el orden en que están consignadas las proposiciones que siguen, deducidas unas de lo que nos parece constituir la esencia del aparecer, inducidas otras de la observación; todas tributarias de una cierta experiencia. Ellas no constituyen puntos de vista separados, ni señalan líneas paralelas de investigación; al contrario hay entre ellas una recíproca y fundamental implicación. Y a la verdad habrían debido figurar más bien como conclusiones de nuestro estudio. Las exponemos aquí empero por razones de orden y de método ya que la conclusión siempre es el principio y lo que termina también, en cierto modo, preside y orienta el trabajo de la acción y de la mente.

Pero antes de pasar adelante necesitamos hacer dos observaciones: la una relativa a la extensión de nuestro concepto de aparecer, la otra relativa al propósito y el sentido de este estudio.

Damos el nombre de aparecer a la presencia universal del ser al alma, ya sea por medio de las sensaciones, ya sea en la intuición sensible (percepción exterior), ya sea en la intuición mnemónica (recuerdo), o en la imaginativa y fantástica, o en alguna otra forma de aprehensión inmediata. De lo cual no debe inferirse empero que intentamos realizar un estudio meramente psicológico, ni que nos ocuparemos únicamente de las condiciones físicas de la aparición. Y es que nosotros no ponemos el énfasis acostumbrado en la distinción o más propiamente en la demarcación de lo interno y lo externo en el aparecer, porque creemos que la aparición es justamente la zona de la vida en que lo interno y lo externo se interpenetran y confunden. No hay nada por interno que sea que no tenga una exterioridad; así un recuerdo que puede venir de un estrato muy profundo de mi vida pero que está ahí, frente a mí, sin que yo pueda ni alterarlo ni abolirlo. No hay de otro lado, ninguna aparición del mundo externo que no sea interna. Así la estrella lejanísima, brilla en el interior de mi contemplación; su lejanía es mi propia lejanía, por lo cual sin duda decía Novalis: "lo externo es, en un cierto misterioso estado, la más alta interioridad". Así pues lo externo y lo interno no son dos regiones contiguas cuyas fronteras po-

damos seguir como en un mapa. Son más bien dos *variables*, dos puntos de vista, dos perspectivas conforme a las cuales se puede mirar ese complejo de interioridad y exterioridad que es la aparición.

La observación relativa a la intención de este estudio es que la descripción que intentamos no es ni una visión artística ni una descripción científica. No constituye una visión artística porque no persigue un propósito estético sino un fin de conocimiento, el de mostrar el "cómo" del aparecer. No es una descripción científica sobre todo si se toma la palabra ciencia en su acepción restringida porque la ciencia persigue la explicación causal o la reducción abstractiva del aparecer a los límites de un puro esquematismo lógico o matemático. Su intención es otra —si se quiere se le podría llamar metafísica— y consiste en encontrar a través de la aparición, el sentido transfenoménico del aparecer y sobre todo exponer el contenido de una visión intuitiva, es decir inmediata de la totalidad oceánica de lo real, sugerir la experiencia de la tensión vital universal entre profundidad y superficie, tensión en que la profundidad es el sentido de la superficie y la superficie el lenguaje y la epifanía de la profundidad.

Y he aquí ahora las proposiciones o enunciados a que nos referíamos:

1º El aparecer es una heterogeneidad inexhaustible que se despliega en el tiempo y en el espacio.

2º El aparecer es aparecer a una alma.
3º El aparecer está sujeto a las leyes empíricas del contraste y de la alternación rítmica.
4º El aparecer se da según modos y relaciones comparables a los que se dan en el mundo de la luz.
5º Todo aparecer expresa o dice relación al ser.

1º *El aparecer es una heterogeneidad inexhaustible que se despliega en el tiempo y en el espacio.* Aquí es válida la afirmación kantiana de la inherencia de la sensibilidad a las formas o intuiciones del espacio y del tiempo. Pero es injustificada la teoría kantiana en cuanto ella asienta la subjetividad del aparecer, subjetividad que excluye toda relación ontológica con la cosa en sí y que acaba por convertir la sensibilidad primero y la razón en fin en una función solitaria, aislada, que en cuanto no tiene relación con nada es una nueva e inesperada cosa en sí. Y también es infundada en cuanto distinguiendo la materia de la forma en la intuición sensible, Kant parece admitir que el espacio y el tiempo imprimen una forma exterior a sensaciones inextensivas, desconociendo así la *extensividad* concreta de las sensaciones que la psicología contemporánea ha puesto de relieve y proponiendo una moción meramente abstracta y geométrica del espacio, distinta del espacio concreto, cualitativo y vital que es el verdadero objeto de la experiencia inmediata.

Hecha esta aclaración intentemos una breve descripción del aparecer en el universo y en el alma.

Desde luego, sería una empresa a la vez titánica y pueril la de definir lógicamente el espacio y el tiempo. El espacio y el tiempo no son especies definibles por género próximo y diferencia específica, porque no son reductibles a meros conceptos elaborados por vía abstractiva, sino que son experiencias vitales primarias y en cierto sentido supremas que no solamente condicionan nuestra vida sino que son algo así como elementos existenciales de la misma. Leibnitz definía el espacio como el orden de las cosas que coexisten y el tiempo como el orden de las cosas que se suceden, pero esa era una definición deficiente porque las nociones de orden, de coexistencia y de sucesión no son anteriores ni subordinantes por relación a los conceptos de espacio y de tiempo, sino derivadas de ellos y por consiguiente inadecuadas para situarlas en el sistema de coordenadas de la definición.

Por lo tanto ya que no es posible definir conceptualmente el espacio y el tiempo, intentemos siguiendo la tradición bergsoniana resucitar mediante un juego adecuado de imágenes e ideas la intuición primitiva y vital del espacio y del tiempo, llamando primitiva a la intuición no condicionada por presupuestos metafísicos. Y para ello tratemos de colocarnos en si-

tuaciones concretas en que el espacio y el tiempo no sean meros conceptos sino realidades vividas, íntimamente vinculadas al sentimiento de nuestra existencia y destino.

Supongamos una noche en cuya lejana profundidad brillan los astros. Nos sentimos y estamos en el espacio. Y ahora preguntamos. ¿Cómo se define en nuestra visión y nuestro ánimo ese espacio? Desde luego la visión de los astros suscita en nosotros un sentimiento de tensión. Sentimos como si entre nosotros —más exactamente entre nuestro cuerpo— y la estrella cuyo brillo fascina y encanta nuestra mirada, se tiende un hilo invisible, una cuerda sensible. Nos sentimos unidos, por ese hilo, y a la vez separados del punto luminoso que nos atrae pero que está para siempre sustraído a la aprehensión de nuestro anhelo. A ese sentimiento de tensión le llamamos distancia, y se polariza entre los extremos de lo lejano y de lo próximo. Lo próximo es nuestro cuerpo y los objetos que se dan en la esfera de aprehensión del cuerpo; lo lejano es lo que está sustraído a esa aprehensión, lejanía que es profundidad cuando nos suscita una impresión abismática y nos parece contener algún secreto fundamental, metafísico.

Pero nosotros podemos pasear la mirada de una estrella a otra estrella, de la constelación de la Lira a la constelación del Centauro, y así el espacio despier-

ta en nosotros, una impresión de libertad y de movilidad. Las estrellas son otras tantas invitaciones al movimiento, otras tantas posibilidades cinéticas. Por lo cual puede afirmarse del espacio que es la ilimitada posibilidad del movimiento y hasta la condición del movimiento, que no se concibe sin la distancia y que no es otra cosa que la variación de la distancia, condición que nos lleva a la concepción del espacio gométrico puesto que entre los puntos que enlaza o puede enlazar el movimiento se establecen relaciones más o menos permanentes de posición y de figura definibles matemáticamente; con lo cual estamos en condiciones de completar la enumeración de los atributos espaciales: distancia, movilidad y posición.

Aquí empero, no podría terminar esta descripción de la experiencia viva del espacio. Sin darnos cuenta se ha ido infiltrando en nuestro análisis un elemento nuevo que no podemos aunque lo deseemos, separar de la intuición vital del espacio: el tiempo. La contemplación de una estrella lejana implica con el sentimiento de la distancia, el del tiempo que tardaríamos en llegar materialmente a ella; pero principalmente, es en la intuición del movimiento —movimiento inseparable de la esencia del espacio— donde con más evidencia se transparenta el tiempo. El movimiento supone la conservación del espacio, supone que a la instantaneidad espacial del presente matemático se añade otro instante, o mejor que el instante se prolongue para constituir no sólo el medio espacial,

sino el medio temporal indispensable para la sucesión y dirección del movimiento. Y he aquí que esta necesidad de añadir el espacio al espacio, el instante al instante, o si se quiere de alargar el instante, de estirarlo para concebir el movimiento, nos ilumina súbitamente, en el oscuro problema de la relación metafísica entre el tiempo y el espacio.

Y es así como el tiempo aparece como una constante, ininterrumpida emisión de espacio y el espacio como el límite de aparición del tiempo. El tiempo mantiene y a la vez cambia el espacio, es su interioridad y si nos es permitido emplear esta palabra, su origen. El tiempo impulsa la aparición del espacio y la atraviesa; el espacio es la superficie del tiempo y lo manifiesta. Algo así como la pantalla o el último plano de la proyección cinematográfica en el que aparecen y se mueven las figuras arrastradas en el torrente de la incesante producción luminosa. En el cosmos, el tiempo es la profusión de existencia que hace posible la aparición, como en el cinematógrafo es la provisión de luz lo que hace posible el surgir de las imágenes. En esta concepción el pasado sería la profundidad del tiempo y la superficie estaría constituída por el presente que es espacio. El tiempo sería como un mar que arroja sus olas a la playa del presente, y el espacio, justamente, la ribera en que viene a expirar con la espuma y el brillo del aparecer, la ola del tiempo.

Coloquémonos ahora en el interior del tiempo, como nos habíamos colocado en el interior del espacio. Evoquemos un recuerdo de la infancia, por ejemplo el del primer día de escuela. Nos sentimos y estamos en el interior del tiempo. Y en esa experiencia descubrimos dos cosas: a) que algo de nuestra vida está ido, más aún, abolido: nuestra infancia; b) que eso que está ido, abolido, puede reaparecer efectivamente en el recuerdo, que no es la experiencia misma sino su aparición, como si nuestra evocación fuese un espejo que reflejara la imagen y nos la enviara sin la existencia ni la corporeidad. Y por este camino descubrimos que el pasado es algo que ya no existe pero que puede reaparecer, como un sueño.

El pasado se nos ofrece como algo que llegó y se fué. Como un presente que empujado por otro presente, ha caído en la nada. Y así el tiempo en su universalidad se nos presenta como un mar cuyas olas expiraran en la playa del presente y se retirasen inconteniblemente hacia el pasado. El presente es una incesante creación del tiempo, es su plano de aparición y en este sentido, se confunde con el espacio. El pasado es una misteriosa nada que, en cuanto posibilidad de aparición es de modo incomprensible y de consuno con la fantasía creadora, la sustancia misma del tiempo. A riesgo de abusar de las comparaciones, diremos que el pasado es la resaca o si preferimos, el incesante reflujo del tiempo que retrocede hasta el infinito pero que se abisma en el misterioso fondo creador de la vida.

En la descripción que antecede hubiéramos querido eludir toda referencia al espacio, para contemplar el tiempo en su pureza, pero no lo hemos logrado, primero por el hecho de haber recurrido a la comparación del oceáno que sugiere una representación espacial, segundo porque allí donde se habla de aparición, allí se habla de espacio, ya sea de un espacio presente, ya sea de un espacio recordado o de fantasía. ¿Cómo podríamos evocar el recuerdo del colegio, sin evocar el colegio en el espacio? El tiempo es así la proyección invisible de la vida que suscita la aparición en la superficie del espacio. Entre el tiempo y el espacio hay pues una íntima relación metafísica. El espacio lleva al tiempo, el tiempo lleva al espacio. Nadie puede tener la íntima experiencia del espacio si no vive en el tiempo. Ni la experiencia del tiempo si no asiste al renovado prodigio del aparecer que se da, por modo necesario en el espacio.

Pero parece que hay en el tiempo, un secreto todavía más hondo que el encerrado en la naturaleza del espacio. Algo así como si en el tiempo estuviese envuelto el último secreto. El viento mueve sin duda las hojas de los árboles; las potencias de la vegetación, provocan, sin duda, la eclosión de la flor y del fruto. Las causas producen los efectos, no hay discusión sobre esto. Pero cuando prescindiendo del conocimiento del principio causal, seguimos con la vista el vaivén de la rama, o el prodigio de la renovación vegetal, recogemos junto con la admiración, la certidumbre de

que todo eso se origina y nace en algo que acaso no nombramos pero que sentimos como la eterna necesidad de la aparición y del movimiento: el tiempo, que es superior y anterior a la causalidad, como el espacio es anterior y *superior* al teorema de Pitágoras y a los propios postulados de Euclides.

Si quisiéramos concebir el espacio con prescindencia de toda infiltración temporal sin duda que tendríamos que concebirlo como una pura instantaneidad de la que estaría excluída toda sucesión. Pero entonces tendríamos que prescindir del movimiento que es permanencia, continuidad y sucesión, y con ello obtendríamos una falsa representación del espacio, desde que el movimiento es un elemento inherente, inseparable, esencial a toda viva concepción del espacio real. El espacio nos envía al tiempo, el tiempo al espacio, y la realidad es espacio temporal. El tiempo es la profundidad no espacial del espacio, el espacio la superficie no temporal del tiempo.

Pero hay más: sobre la base de finos estudios paleontológicos Dacqué asienta que los seres vivos pertenecientes a cada época, a cada período geológico, ostentan una signatura del tiempo (*Zeitsignature*). Un sello que les impone a todos un aire de familia, una similitud, un parentesco morfológico. De tal modo que todos aparecen como la obra de una sola voluntad estilística. Por su parte los historiadores de la cultura (no sólo Spengler), observan el parentesco de las formas en cada período cultural, como si en cada una

de sus olas el devenir histórico adoptase una cierta curva, para todos los seres y las imágenes que él suscita.

Y bien. ¿Qué podemos inferir de este parentesco morfológico de los seres y de las apariencias en esa pulsación del tiempo? Sin duda y en primer término, confirmaríamos nuestra tesis de que el espacio es la zona, el plano de aparición del tiempo, entendiendo por espacio, no el mero espacio geométrico que es una invención de los matemáticos, sino el espacio real que es contorno concreto de los seres, la forma del cosmos, la relación de lejanía y proximidad de las imágenes. Pero no nos detengamos en esta proposición de aspecto esquemático y abstracto. Nos es dable inferir que esta uniformidad morfológica denuncia una intención estructural en cada momento del devenir universal, lo que implica que el tiempo como interioridad dinámica de lo real es también una potencia de configuración que procede por emisiones periódicas de formas en las que infunde una íntima y fundamental unidad.

En resumen el espacio aparece así como el texto en que se lee la intención formativa del tiempo, y el tiempo según sostiene Klages, como el sentido del espacio. El tiempo es la procesión del aparecer. El espacio puro es la inmóvil instantaneidad de la aparición, y así se diría que el tiempo es la superposición de capas de espacio e inversamente, con Palágyi, que el espacio es un corte transversal en el fluir del tiempo. El pasado en cuanto puro haber sido inmóvil fué

espacio, el presente es espacio, el futuro será espacio. El tiempo es la misteriosa unidad que hace que estas fases del aparecer sean fases del mismo acontecer. El tiempo es el espesor del espacio y hundirse en la profundidad del tiempo es atravesar capas cada vez más distantes del espacio. El tiempo es el fondo de donde emerge el aparecer, el intervalo en que se mantiene y el acabamiento hacia el que tiende.

Hay un sentido de interioridad en el tiempo, de exterioridad en el espacio, por lo que acaso un estudio de lo que se llama vida interior que es la vida del alma ante sí misma, nos será útil para penetrar en la verdadera realidad del tiempo y del aparecer que en él se da. Nadie que sepamos ha planteado hasta ahora el problema metafísico del recuerdo, es decir el problema de lo que es y significa el recuerdo. Los filósofos se han preguntado donde permanecen los recuerdos y los psicólogos se han preguntado por qué aparecen y han creído poder formular las leyes que rigen el juego en que vienen, fulgen y se van. Pero esas cuestiones relativas al cómo, al dónde y al por qué presuponen una cierta entidad en sí misma inexplorada, que es el recuerdo.

Desde luego el recuerdo es una aparición y como tal aparición tiene un sentido. Analizando los caracteres formales del recuerdo, acaso podríamos enumerar los siguientes:

1º El recuerdo es una aparición que no aparece a los sentidos sino únicamente al alma.
2º El recuerdo es una aparición cuyo objeto intencional es el pasado, o mejor que tiene en sí una calidad que en cierto modo participa de la no existencia; porque es únicamente la imágen pero no el signo de la existencia.
3º El recuerdo es, en cierto sentido una resurrección espiritualizada del pasado para su incorporación en la eternidad.

Con el propósito de esclarecer la naturaleza y el sentido del recuerdo y sin pretender otra cosa que señalar una posibilidad de meditación formulamos las siguientes observaciones ¿qué es el recuerdo? Es evidentemente la aparición de lo que no existe. Ya no existe la escuela que evoco en mi recurdo, la han demolido y aunque todavía se levantara el edificio ya no contiene ni el ambiente, ni los compañeros, ni el maestro; su realidad es otra: no es la escuela que recuerdo. La escuela ha caído en la nada; la ha devorado y absorbido el tiempo. Pero la evoco. La recuerdo literalmente y el mundo de mi memoria la vive con la misma emoción de realidad aunque sé que no existe. No sería exacto decir que el recuerdo es lo que "queda" del pasado, porque el pasado cuando era presente no fué recuerdo, así el recuerdo no es un rezago ni una huella. Es únicamente un fantasma sin corporeidad ni sustrato exterior. Pero es real. Y he aquí el enigma y el sentido del recuerdo.

El recuerdo es un fenómeno de *desprendimiento*. La imagen se desprende de los objetos físicos, de las circunstancias materiales que le dieron origen y se instala en el alma. Pierde su corporeidad, se vuelve impalpable y así, sólo visible y audible para el ojo y el oído interior, vuelve como un fantasma a renovar a veces, a destruir otras la emoción del pasado. Esta impalpabilidad del recuerdo, por más que en él puedan incluirse intuiciones táctiles, lo emparenta al sueño, lo hace como la antesala del sueño, mejor, de los sueños. Pero aún más: esta impalpabilidad tiene una profunda relación con lo que llamamos pasado. Pasado es la lejanía del tiempo y es lejanía porque es impalpable. La lejanía del espacio es lejanía también porque es impalpable. Yo no puedo tocar la franja azul de los cerros, por eso son lejanos. Y he aquí como la consideración del tacto, punto supremo de referencia, que constituye ora el presente (con relación al tiempo) ora *el aquí* (con relación al espacio), nos ilumina sobre la esencia del aparecer en el recuerdo.

El espacio del alma es la misteriosa simultaneidad, de toda nuestra vida. En ese espacio las imágenes se definen, al igual que en el espacio físico, por relación a lo palpable, tangible. El pasado es lo impalpable, lo impalpable absoluto. Y he aquí como el cuerpo o sea lo palpable es el punto de referencia tanto para la lejanía del espacio físico como para la lejanía del espacio anímico. Lejano es en el paisaje, lo que no toco; lejano es en el espacio del alma, lo que no toco ni puedo tocar. Pero hay una profunda diferen-

cia entre la lejanía del paisaje y la lejanía del espacio anímico, que es el pasado. La lejanía de la percepción por lejana que sea, supongamos una estrella, evoca algo como una promesa de proximidad, de contacto, mientras que la lejanía del pasado es absoluta. El pasado es la lejanía en sí, escribe Klages. Por todo lo cual el pasado es una categoría de lo real que no estudiaron ni los eleáticos, ni el propio Bergson, ni los fenomenólogos. Porque el pasado es algo que "no es" sin ser el "no ser" de Demócrito. El pasado no es; pero fué, y he aquí su nada, su misterio y su ser que sin ser constituye el fondo abisal del alma, la nada de donde emerge el recuerdo y la luz de la poesía y de la evocación.

Constituyendo en cierto modo el polo opuesto a la evocación del pasado, se da la visión profética. En la gramática de la vida, entre el adverbio "nunca más" que acompaña la aparición del recuerdo y el "todavía" o el "mañana" que implica la visión profética, media una inmensa distancia, la distancia que mide nada menos que la profundidad abisal del tiempo. El recuerdo está penetrado por el sentimiento de lo irrevocable, de lo que nunca volverá, sentimiento que los poetas han descrito y sentido mejor que nadie, pero pocos sin duda con la íntima nostalgia de un Lamartine en "El Lago" o con la profundidad trágica de un Poe en "El Cuervo". La visión profética que anticipa, anuncia y hasta vive de algún modo el futuro, está impregnada de un sentimiento de "inminencia" que es sentimiento del destino y que, aunque no excluya del todo la es-

pontaneidad imprevisible de nuestra acción, pone sin embargo en el alma una sombra, la sombra de la fatalidad. Y así entre lo irrevocable y lo inevitable oscila en trágica oscilación el drama de la vida, del alma. Lo que no volverá aunque aparezca, lo que sucederá, con la muerte como el último advenimiento, son los extremos de este corto intervalo en que aparecen el mundo al alma, el alma al alma. Y así acaso esta epifanía, este intervalo es como la fuente misteriosa del júbilo. Si algún nombre debe darse al paso de la nada al ser y al aparecer, es la creación. Y así el tiempo, que destruye y renueva nos daría en la propia trágica precariedad de todo, el secreto inexplicable de la esperanza.

El tiempo es imprevisible en el detalle que llamaríamos diferencial de la sucesión que lo constituye. Si pudiera conocerse en su última y absoluta integridad ese detalle, o sería temporalmente recorrido y entonces no podría hablarse de previsión o sería reducido a términos de una mera relación causal que suprime el tiempo. Los estados o momentos que se suceden no sólo contienen pasado, sino un coeficiente de futuridad que explica la posibilidad de la profecía. Es posible prenunciar el sentido en que se integran los momentos, las fases, las etapas de la evolución que el tiempo implica. Y por eso, porque la profecía prenuncia el sentido como dirección y como significado de la evolución temporal, es que el lenguaje o las visiones en que se expresa son siempre alegóricas, simbólicas, que re-

quieren una interpretación semántica de los signos, una ciencia del lenguaje profético.

El recuerdo es un fenómeno de separación, de desprendimiento; pero la imagen desprendida guarda todavía un vínculo de referencia al objeto desaparecido que le dió nacimiento. La profecía es un fenómeno de anticipación. Sin embargo ese desprenderse de la imagen, ese oscuro pasaje del abismo del pasado y esa fatídica presencia del futuro nos ponen en el camino de captar la realidad y la esencia de otra categoría de apariciones o fantasmas que ya no tienen ningún vínculo real con los objetos del presente ni del pasado. Esas imágenes son las de la fantasía, las que viven en el espacio de los sueños y las que ven y forjan los artistas. Son autónomas y libres. Componen un mundo impalpable, maravilloso y múltiple, brotado como el recuerdo de la noche, pero de una noche más profunda; por lo cual no hay otro nombre que el nombre, en que se funden la plenitud y la ausencia, como expresión del misterio primordial de las cosas, para designar esta noche: *Nada. La nada que es la plenitud de la posibilidad, la dinámica invisible de la creación.*

Como fácilmente se comprende por lo que llevamos expuesto, pueden considerarse dos sentidos o mejor dos direcciones en el curso del tiempo. Hay una dirección en el sentido del pasado al porvenir y en ella el futuro aparece como un fruto del pasado. Pero hay otra dirección, otro sentido opuesto que Louis Lavelle [1]

[1] *Du Temps et de l'Eternité*, Paris, 1945.

ha estudiado profundamente en un libro admirable, y es el sentido que viene del porvenir, como lugar metafísico de la posibilidad, hacia el pasado a través del presente que es el instantáneo lugar de la actualización. Así el pasado y el porvenir son como dos vertientes cuyo vértice es el instante, el presente: por la una se diría que asciende el porvenir, por la otra que desciende el pasado luego de franquear la línea sin extensión de la cumbre. Pero resulta que al fin y al cabo el propio pasado, como posibilidad de evocación, se incorpora en la esfera de lo porvenir y que así este extraño intermediario entre la existencia y la no existencia que es la posibilidad asumiría una función decisiva en el prodigio del aparecer.

Y en fin después de contemplar estas dos grandes perspectivas del tiempo, volvamos al recuerdo para señalar en él una calidad que le permite trascender la mera sucesión temporal y adquirir con ella una profunda significación en la vida del espíritu. Al desprenderse de la percepción el recuerdo ingresa y a la vez nos transporta a una nueva esfera de la realidad. Por su impalpabilidad y su victoria sobre el olvido y la ausencia, el recuerdo es, en cierto sentido, una resurrección espiritualizada del pasado para su incorporación en la eternidad. En el recuerdo resucita el pasado, pero resucita como una pura imagen y así en ciertos momentos privilegiados de la evocación, se convierte en un motivo de éxtasis, de elevada y maravillada contemplación más allá del tiempo. Las consecuencias de es-

te desprendimiento del recuerdo para la economía del espíritu, son de extraordinaria importancia pero no las estudiaremos porque el hacerlo desbordaría con mucho los límites que hemos señalado a este trabajo. Sólo mencionaremos como ejemplos de esta resurrección del pasado cuya imagen adquiere un carácter de intemporalidad, las experiencias proustianas de la magdalena que evocaba al novelista la imagen de su infancia en Combray, la del traspié que despierta la visión de Venecia y la del tintineo de la cucharilla en el hotel de Guermantes que suscitaba la presencia de un paisaje olvidado. Experiencias todas en que, según la profunda interpretación del propio escritor, la imagen del tiempo vivido, fulge con maravillosa plenitud y felicidad por encima del pasado y del presente como si ella nos entregara algo de su esencia imperecible. Diríamos quizá que esas imágenes son como el "cuerpo glorioso" en que se transfigura y purifica para la inmortalidad el pasado añorado y perdido.

No pretendemos proponer una teoría explicativa de la aparición imaginativa. En primer término porque esa no es la intención general de este trabajo. Y luego quizá por el hecho de que, si por explicación se entiende la reducción sin residuo de la aparición a sus antecedentes de suerte que aparezca como un resultado necesario, inevitable y previsible de sus causas, no creemos que la aparición imaginativa sea explicable.

Esa aparición se da en el tiempo y como tal es nueva, con novedad irreductible; y la explicación causal suprime la novedad del acontecer porque reduce lo idéntico a lo idéntico. Por lo demás para lo concerniente a este aspecto de la cuestión relativa a la génesis y a la importancia y significación del aparecer imaginativo nos remitimos a lo que hemos expresado en los capítulos sobre la poesía y sobre el lenguaje.

Pero no creemos inútil decir algo sobre un tipo de la actividad artística, por lo tanto imaginativa, que por su calidad peculiarísima nos permite una cierta comprensión intuitiva de la relación entre el tiempo y la aparición que en él se da. Nos referimos a la música que es el arte del tiempo, no sólo porque la realidad musical se da en la sucesión, sino porque la música es una continuidad, un enlace, un modo de relación, en que cada aparición, cada momento no sólo reemplaza y sustituye a los que le anteceden, sino que, una vez superado y en cierto modo abolido, se incorpora en la totalidad indivisible del pasado sonoro y suena todavía como un recuerdo o mejor como una voz apagada pero viva, en la actualidad renovada del presente.

La música no es la representación del tiempo; es la voz del tiempo o, mejor, es el tiempo mismo que, paradojalmente, se ofrece en la más abstracta de sus expresiones y en la más profunda y misteriosa realidad de su ser. Porque el sonido es la más incorpórea entre las materias de la vida sensible y es a la vez, una

emanación directa del alma en cuya hondura trabaja el tiempo. La música no es representativa, no es intencional. Y por eso es existencial, en el sentido de que hace referencia a una esfera del ser que se afirma en sí misma, en su intransferible realidad.

F. Torrefranca, que de modo muy penetrante ha estudiado la vida musical y que en justicia considera la música como la expresión de la actividad germinal del espíritu, pone en su libro esta bella frase que en lengua italiana es igualmente musical: *La musica pronunzia sempre la parola: Dolore.*[1] Y he aquí cómo esta relación de la música con el dolor puede permitiros intuir algo de la profunda articulación metafísica del tiempo con el aparecer. El tiempo es el dolor universal, es el juego de tensiones y de impulsos que tienden al aparecer. Y el júbilo es la aparición, que se contiene en la música y el dolor, pero que se levanta sobre su profunda corriente para abismarse nuevamente en ella como el reflejo de la luz en las aguas de un torrente.

Hay muchas interpretaciones de la Novena Sinfonía. Seguramente profundas y verdaderas. Pero nos parece que al introducir Beethoven el canto al júbilo de Schiller, quería significar que el júbilo se desprende de la música como algo que nace de ella y a la vez se le opone. La aparición es el júbilo pero contiene el dolor como un elemento dialéctico. La música lleva a la aparición, pero todo júbilo muere porque la

[1] *La vita musicale dello spirito.* Torino 1910, pág. 168.

música que es el tiempo, niega lo que suscita y engendra así la angustia que es la desesperación de no poder obtener la felicidad, de no poder detener el tiempo. "El júbilo pide eternidad", dice con palabras llenas de desesperación el espíritu musical de Nietzsche.

De este modo la música que es preespacial y preaparencial nos transporta a la más oscura intimidad del tiempo. Así ella constituye en sí misma una verdadera, una auténtica esfera existencial. Es la noche de donde brota el alma, de donde emerge el sol, de donde surge el júbilo para abismarse y sucumbir en su seno inescrutable y fecundo. Y por eso es trágica. Es la voz de la vida y es la voz de la muerte. La voz prenatal del aparecer y el lamento fúnebre de la vida. Por eso lo que hay de verderamente musical en las artes y en el paisaje es cierto oscuro acento que suena en ellos como la voz de lo que debe abolirse en la nada. El impresionismo pictórico es musical porque la impresión es fugaz y pasajera; la gran lírica es musical porque es trágica, nostálgica, profética angustiada como el tiempo. Y el paisaje es musical cuando expresa la eterna fugacidad de todo, como símbolo de la muerte y prenda de la resurrección y de la nueva epifanía. El otoño es musical. La primavera es más bien plástica; se diría el coro al júbilo, que surge triunfalmente en la novena sinfonía del año, del cosmos.

Pero no nos dejemos arrastrar por el torrente. No obstante la extrema fluidez de la música hay en ella una necesidad de forma, una interna exigencia de estructura que recuerda —aunque sea lejanamente— la

figura espacial, una ley de desarrollo temático que implica una concepción global. Es lo que Torrefranca llama *globalidad* y que define maravillosamente como "*contemporaneidad sustancial* desenvuelta en el tiempo".[1] Por donde se ve una vez más que el espacio nunca está del todo ausente del tiempo.

Pueden afirmarse muchas cosas acaso contradictorias del tiempo. El tiempo es desde luego el genio de la improvisación, desde que todo lo que pasa en el tiempo es nuevo. Si el tiempo no fuera perpetua, incesante novedad, no sería tiempo. El tiempo hace surgir incesantemente algo de la nada, como un prestidigitador, como un ilusionista, como un orador o como un poeta que proyecta lo inesperado en el silencio de la espera. Pero el tiempo es también enlace entre el antes y el después, continuidad y génesis en que lo nuevo brota como un fruto de la lenta germinación del pasado. El tiempo es lo que esperamos y la incertidumbre que engendra la angustia. Es la esperanza y la desesperación. Es la libertad porque ante la indeterminación de lo porvenir hace posible la opción de la voluntad y brinda un campo a la audacia de la aventura creadora. Pero es también fatalidad, oscura, misteriosa fatalidad que se siente y presiente en los instantes decisivos. Peligro y oportunidad fatídica

[1] Obra citada, pág. 118.

(*Kairos*). Y es destino o sea necesidad interna, vocación superior. ¿Podríamos reducir analíticamente todas estas características y formar un concepto esquemático y perfecto del tiempo? ¿O debemos contentarnos con sentir, al pronunciar esta palabra *tiempo*, todas estas notas sonar juntas en una discordancia final significativa de la última división interior de la vida? Lo que nos parece evidente es que, esa extrema dificultad para encerrar en una fórmula la naturaleza del tiempo, deriva de que toda fórmula es espacial, geométrica, fija y de que en consecuencia su realización en cuanto al tiempo implicaría algo así como la fabricación de un artificio que, o detiene el tiempo y en ese caso no lo expresa, o lo deja pasar en cuyo caso no lo capta. Y es que no se puede captar lo flúido, porque captarlo es detenerlo y detenerlo es abolirlo en cuanto constituye la más verdadera calidad de su esencia.

2. *El aparecer es aparecer a una alma.*

Que el aparecer implica la posición de una alma, de una conciencia que lo aprehenda y lo viva, es una proposición que se desprende analíticamente del simple concepto de aparición. ¿Cómo se podría hablar de espectáculo sin espectador, de aparición sin una subjetividad a la cual aparezca? Así pues no nos ocuparemos más largamente de esta proposición en sí mis-

ma. Pero ella renueva el problema tantas veces tratado por nosotros concerniente a la relación del aparecer con el objeto exterior que lo provoca, problema que en el fondo nos remite a la eterna cuestión del ser y con ella constituye, en verdad, la primera y la última pregunta de la indagación metafísica.

Desde luego ante esta cuestión se dan dos actitudes, conexas aunque diversas en su intención, que interesan al objeto de este estudio. O se sostiene que más allá del aparecer considerado en su aspecto meramente psicológico, (sensaciones, imágenes) no existe nada y que por consiguiente el ser del aparecer, se agota en la aparición, y así se adopta la posición de Berkeley, que supone un absoluto subjetivismo, o se establece *apriori* la radical separación y recíproca y esencial exclusión entre el ser y el aparecer, de tal modo que siendo el ser en sí, no puede constituirse en objeto de aparición y siendo la aparición "para el alma", no puede revelar el ser ni constituir en sí misma un ser; con lo cual llegamos al agnosticismo que se condena —como ciencia y como filosofía— a una tarea meramente relacional en la periferia de la existencia, renunciando expresamente a todo contacto con la profundidad ontológica de lo real.

Nuestro sentimiento de la realidad empero rechaza el puro subjetivismo de Berkeley, pues no puede dominar y prescindir de la necesidad de objetivación del instinto entitativo, con el que construímos el mundo y cuya total abolición implicaría un abismarse en la nada al que se resisten la mente y la vida. Y así

mismo al agnosticismo oponemos la conviccón de que el ser es la dimensión de la profundidad que por decirlo así, atraviesa los diversos planos del aparecer. El agnosticismo —que deriva del subjetivismo, pero que erige paradójicamente en entidades ontológicas las puras formas fenoménicas —opera un corte artificial en el espesor de lo real, se empeña por desprender la piel, la película superficial, pero en esta como orgía de la exterioridad y del fenómeno olvida que en todo lo existente concreto, la profundidad no está enterrada como en una tumba, sino viva y palpitante aún en las capas más alejadas del foco central de la existencia.

Frente al subjetivismo berkeleyano y al fenomenismo agnóstico nos parece que puede afirmarse una ontología del aparecer. Concepción que indiferentemente puede ser llamada idealismo o realismo. Idealismo si se considera que todas las formas de la existencia, en cuanto objetos virtuales o actuales de aparición, resultan al fin y al cabo, asimilables a la mente, al alma. Realismo si se piensa en que el aparecer no es meramente subjetivo sino que corresponde a la estructura objetiva de las cosas. Pensamientos que por lo demás pueden aplicarse a cualquier sistema que admita, en una forma u otra, la inteligibilidad del ser o la posibilidad de su aprehensión intuitiva por el alma.

3. *El aparecer está sujeto a las leyes empíricas del contraste y de la alternación rítmica.*

Parece que no sólo en la mente sino también en el cosmos se cumplieran las leyes de la asociación por semejanza y por contraste. Recordemos que siempre llamó la atención de los sabios, de los poetas y de los magos la misteriosa atracción de lo semejante por lo semejante, atracción que es sin duda el origen de la metáfora y de la magia. Pero más claramente observable es sin duda el hecho de que la aparición, así en el espectáculo del mundo exterior como en la íntima revelación del alma, se realiza según la ley del contraste: la luz atrae y suscita la oscuridad y la sombra; el sonido, el silencio y al contrario, como si todo el aparecer se moviese entre los polos de una oposición cuyos extremos a la vez que se combaten, se necesitan y mutuamente se rechazan y engendran.

Así el ritmo que es la periódica alternación de los opuestos asume la importancia de una ley formal universal del aparecer. Y aquí no vamos a repetir lo que ya dijimos en un trabajo anterior sobre la esencia del ritmo y sobre las formas de la alternación rítmica. Es un hecho de experiencia que el espectáculo del mundo se da según una ley de contrastada periodicidad. La alternación de los días y de las noches, las fases de la luna, la marcha cíclica de las estaciones, contienen las grandes cadencias, los grandes períodos en que se renueva en su profundidad germinal y en su esplendor la vida del cosmos. En cuanto a la interna renovación del aparecer en el alma, nadie ignora que todos tenemos un ritmo personal de acción y evocación, de exaltación y depresión, de ten-

sión y alivio. Es un hecho de experiencia que el contraste rítmico de la vigilia y el sueño, coincidente con el contraste cósmico del día y de la noche, constituye la alternación fundamental de la vida anímica. La vigilia es la percepción, la acción, la razón; el sueño es la imaginación, la adivinación, lo irracional. Y estos no son únicamente dos planos del aparecer, sino dos planos distintos de lo real, dos situaciones metafísicas cuya significación nos parece que está todavía inexplorada.

Por lo demás el ritmo nos insinúa en algo que podríamos llamar la estructura dinámica, cinética del aparecer, que consistiría en que el aparecer se da en emisiones de tiempo, que introducen en la continuidad en que se dan una cierta puntuación que escande por así decirlo la confidencia universal y, además, en que la energía o el espíritu creador —sea en el cosmos, sea en el arte— tiene una tendencia al retorno: todo lo que surge en la creación es nuevo, pero en todo resucita lo muerto y abolido; todo vuelve misteriosamente en la renovación cíclica de la naturaleza o en la evocación del recuerdo.

4. *El aparecer se da según modos y relaciones comparables a los que se dan en el mundo de la luz.*

El aparecer está sujeto a las leyes de una cierta óptica simbólica. No se sabe por virtud de qué secreta

correlación, parece que las leyes y las posibilidades del sentido de la visión, rigen también, se diría en forma metafórica, en toda la esfera de la aparición, no sólo de la sensible e imagintiva, sino aún de la meramente intelectual o eidética. Y por eso se puede hablar metafóricamente, de una óptica del aparecer, con sus fenómenos principales de proyección, reflexión, refracción, transparencia y opacidad.

En efecto puede decirse que toda aparición se proyecta hacia el alma, quien la refleja y la aprehende precisamente en ese acto de reflexión. Pero hay una proyección más primitiva: la proyección del ser hacia el aparecer y a través de él hacia el alma. Pero como el aparecer no se da en un plano único, sino en planos que se diría concéntricos, la luz primitiva del ser, se diversifica y polariza y así no todas las formas del aparecer revelan al ser directamente; algunas lo aluden oblicuamente. Como el arco iris que en la policromía mágica de su aparición da testimonio misterioso, alusivo del sol ya oculto.

En la refracción hay ya un comienzo de opacidad porque es como un retardo, una resistencia al foco puro y simple de la claridad. La opacidad es una resistencia a la luz y a la mirada. Y su importancia consiste en que ella constituye una condición *sine qua non* de la aparición. ¿Qué pasaría en efecto, si viviésemos en un mundo de luz homogénea y de perfecta transparencia? Pasaría sin duda, que no se daría el modo de existencia y de experiencia que llamamos aparición. Prolongando y superando la acción de los rayos X,

nuestra mirada corpórea y la mirada de nuestra mente atravesarían los objetos cualesquiera que fuesen y se perderían y anegarían en la homogeneidad que es opuesta por esencia a la aparición. ¿Dónde podría detenerse la mirada si su trayectoria no encontrase resistencia? Y si la mirada no se detiene ¿qué encuentra? La forma que determina el contorno visible o eidético de la intuición y el contenido de la misma en cuanto objeto de aprehensión para el alma, son un efecto de la opacidad, y así la opacidad —o mejor una cierta opacidad—es inherente a la aparición.

Pero en la propia opacidad, hay una paradójica transparencia ya que toda aparición es vehículo de sentido y revelación de ser. La pura opacidad sería la negación de todo conocimiento, de toda interpretación —ya sea semántica, ya sea científica del aparecer— nos llevaría a la ceguera absoluta, y por la vía de la negación a un resultado semejante si no idéntico al que se obtendría con la perfecta transparencia, o sea una pura homogeneidad contraria a la esencia de la aparición. En la completa opacidad ni siquiera es concebible la orientación pragmática, la acción que en todas sus formas implica orientación y en consecuencia, saber.

Y así tenemos los dos polos del conocimiento y de la aparición: la opacidad y la transparencia. No podemos excluir ninguno de los extremos de esta polaridad; pero es muy difícil obtener su equivalente intelectual, o mejor un esquema conceptual que reuna

las exigencias lógicas de la coherencia y de la reducción de lo idéntico a lo idéntico. Y es que es una polaridad dinámica, funcional, que supone la actividad del sujeto que conoce y que por lo mismo no puede congelarse en la rígida estructura de los meros conceptos inertes.

Pero no se puede hablar de óptica del aparecer, sin hablar del contraste entre la luz y la sombra íntimamente vinculado con la alternación vital y cósmica entre el día y la noche y que determina algo así como las dos grandes posibilidades extremas del aparecer. La aparición diurna, ya se produzca como un efecto de refracción, ya se presente como un efecto de la reflexión y de la opacidad, es siempre una modificación de la luz y por heterogénea que se la suponga, siempre es continua y plena. La sombra que define las formas, acusa los relieves y se proyecta como un negativo de la luz, no rompe esa continuidad. La aparición nocturna en cambio, es en gran medida, aparición directa de la luz (astros, lámparas) y se da como una discontinua perforación de la tiniebla. Y así la aparición diurna es continua y la aparición nocturna es discontinua.

Y esta diferencia es importante. La continuidad de la aparición diurna impone a la totalidad de sus aspectos y a la estructura en que se organizan sus componentes una cierta, evidente espacialidad que es acaso en el fondo, un efecto de la plenitud de la luz. Hay ciertas horas admirables del día —no sólo del día solar, también del día de la vida— en que el apogeo de

la claridad parece imponer a las apariencias una como vibrante inmovilidad y más aún: una misteriosa simultaneidad, como si el espacio entero de la existencia se nos ofreciera, en ese instante, en su presencia total y eterna. La noche en cambio es temporal. En ella hasta la contemplación de las distancias estelares convierte la lejanía del espacio en la lejanía del tiempo, y hasta en la monotonía de las horas más oscuras, escuchamos el paso del tiempo, sentimos la silenciosa pulsación de la vida. Vivimos el tiempo en su más abstracta y decisiva realidad. Y así mientras el día es plástico, la noche es musical, preaparencial.

Y aquí por su profunda relación con el contraste entre luz y sombra, día y noche, debemos ocuparnos siquiera brevemente del aparecer onírico. Aparecer cuya esencia permanece en el misterio acaso porque, sistemáticamente, se ha tratado de explicar el sueño como una simple metamorfosis o combinatoria del aparecer que pertenece a la actividad de la vigilia, o en todo caso, como una mera simbolización en que, por decirlo así, se configuran y satisfacen a veces las tendencias afectivas reprimidas. No se ha pensado y si se ha pensado, no se ha emprendido un estudio verdaderamente intensivo de este supuesto: que el sueño puede representar la penetración en el ambiente de la percepción anímica de una realidad irreductible a la experiencia cotidiana, de un modo distinto, de un espacio con otras dimensiones, de un tiempo con tensiones, ritmos y estructuras propias. De un mundo en fin cuyo mensaje no puede descifrar la psicología de todos

los días, sino otro saber con otras categorías, con otras posibilidades de penetración a través del velo a la vez ligero y denso de las apariciones de la noche. Sea lo que sea, la aparición onírica rompe en cierto modo la continuidad de la sombra. Es como una isla misteriosa en el mar de la sombra, de la nada.

Esta imagen nos lleva inmediatamente a considerar las días como otras tantas interrupciones de la continuidad de la noche y por ahí a suponer que los días, con sus inquietudes y problemas, no son acaso sino otras tantas apariciones en el gran sueño de la vida. Pensamiento que recuerda al gran Calderón de la Barca, y con él a sus grandes lectores los románticos alemanes, y que ofrece a la metafísica y a la filosofía de la ficción mítica y poética un horizonte de posibilidades inagotables.

5. *Todo aparecer expresa o dice relación al ser.*

Así como todo ser aparece, toda aparición implica el ser, ya sea que lo muestre de modo patente, ya sea que simplemente lo aluda o lo haga ver a través del símbolo. Si al oír un ruido lo atribuímos al trueno que retumba en la lejanía, afirmamos el trueno como el ser del ruido; si al oír el mismo ruido no le atribuimos un objeto del cual derive o del cual aparezca como expresión sensible, sino que lo tomamos en sí

mismo, como una entidad existente que no se absorbe ni disuelve en la mera aprehensión subjetiva, entonces lo instituímos en un ser que es ese ruido. Por último tenemos una tercera forma de referencia del aparecer al ser: cuando al oír una palabra la considero como expresión de un sentido y la identifico como pertenciente a un idioma, o en general la defino como una forma de expresión, estoy pensando en un ser. Y así ya sea que la aparición miente directamente el ser, ya sea que se defina por participación en una esencia, lo cierto es que toda aparición, nos remite más allá de su simple aparecer, a algo que no está dado en la mera aparición y es el ser.

Si fuéramos seres meramente contemplativos, acaso no se daría esta necesaria referencia de la aparición al ser. Pero somos seres activos, entendiendo por acción no únicamente la que se ejerce desplazando los cuerpos, transformándolos por medios externos, sino la profunda actividad de la mente, que relaciona, infiere y se conduce según líneas internas de conveniencia y valoración. Y bien, la acción en cualquiera de sus formas supone, reclama, una cierta consolidación del aparecer, ya sea que se tomen sus formas como elementos de una relación o se subsuman dentro de conceptos generales ordenadores, ya sea que se tomen como entidades de resistencia al esfuerzo o como promesas de satisfacción o como instrumentos para el trabajo y el logro del deseo. La acción es la gran fuerza entitativa y, de consuno con la esperanza y el temor,

la gran energía de consolidación ontológica de lo real. Operándose la paradoja vital de que ella, la acción —que es movilizadora y transformadora— actúe en cierto sentido como un principio de inmovilización y fijación. En el mero devenir la acción sería imposible; en el puro caos, la acción no podría ejercerse. Sólo puede ejercerse en un mundo en que algo permanezca y donde las apariciones y desapariciones se organicen según una cierta jerarquía de la existencia. Conclusión que no nos conduce a un *pragmatismo* relativista de tipo James, sino que al contrario nos convence de la profunda veracidad del aparecer que invita y recompensa la acción.

* * *

Si el ser no apareciera ¿qué sería lo que aparece en la aparición? ¿La Nada? Si la aparición no nos remitiese al ser como lo que aparece en ella ¿qué sería? Sin duda también una incomprensible forma de la nada, puesto que la aparición no tendría ninguna relación intrínseca con el ser. Y así nos encontramos con que en la actividad concreta del pensamiento y en la experiencia auténtica de la vida, no podemos prescindir ni del ser como fundamento del aparecer, ni del aparecer como revelación del ser, y que lo que llamamos realidad no se absorbe ni se concentra en un extremo aislado de esta polaridad. Tenemos pues que

pensar simultáneamente en el ser y el aparecer. Lo cual no excluye sino más bien promueve un movimiento hacia la profundidad, destinado a descubrir planos cada vez más interiorizados de lo real, ni excluye tampoco un movimiento hacia la superficie, destinado a contemplarla como expresión viva de lo que es, como la manifestación visible de lo invisible, como el don de la vida para la fiesta estética del alma, como límite móvil de la procesión y puente del retorno.

CONCLUSION

Creemos haber dejado establecida la estructura de estas tres grandes entidades ontológicas, también podríamos decir existenciales: el ser, el aparecer en que el ser se manifiesta y luce y el reflejo especular del aparecer. Pero esta división tricotómica, en su esquematismo simplificador, no nos permite percibir la íntima conexión de estas entidades en la estructura concreta de la existencia, y así necesitamos una explicación. El ser en sí sale de sí en un éxodo creador y suscita el aparecer; el aparecer por la ley del desdoblamiento ontológico, se constituye en ser y a su vez se proyecta en nuevo aparecer, en una nueva aparición. De otro lado, el reflejo de la aparición no es una mera receptividad pasiva sino una reacción que al propio tiempo recibe la luz y la proyecta, despertando nuevas apariencias y continuando de este modo el movimiento de la imaginación universal. Así esas tres entidades: ser, aparecer y reflejo especular del aparecer se corresponden y en cierta medida, se implican y mutuamente se reclaman y engendran. El ser aparece, la

aparición es y el reflejo del alma aparece y es. La realidad es un juego de espejos, pero esos espejos no reflejan ni proyectan una luz sin accidentes. Gracias al principio que llamamos de la refracción y de la opacidad, la primitiva claridad metafísica, al ser interceptada se diversifica y difunde en las innumerables variaciones del espectáculo universal, que es paisaje y sinfónica complejidad. Lo cual se expresa sin duda, aunque en forma rígida y de un paralelismo demasiado intransitivo, en la monadología de Leibniz, cuyas unidades ontológicas son al propio tiempo actividad, ley y reflejo especular del aparecer.

El aparecer es el puente del ser al alma que es el espejo universal de la aparición. Pero ese puente no es únicamente el puente del éxodo; es también el puente del retorno del alma al ser. Según la creencia oriental, las almas para llegar al paraíso necesitan atravesar el puente Alcirat, peligroso e indispensable que sostiene el alma pero que debe ser superado. Así la apariencia sostiene al alma pero debe ser atravesada para llegar al ser. Al ser en sí. La totalidad de lo real es pues un ir y venir, un movimiento de reciprocidad entre el ser y el alma, entre la luz y el espejo. Y la riqueza de la aparición con su brillante opacidad, el reino, la zona de intercepción, de polarización y de diversificación prismática de la luz absoluta.

Pero esta descripción se nos aparece todavía inánime porque no hemos hablado de la misteriosa interioridad del movimiento que lleva del ser al aparecer

y que restituye el aparecer al ser. Esta interioridad la expresaron los antiguos con la imagen simbólica de Eros. Pero esta divinidad expresaba más bien el anhelo de los seres hacia el ser que el secreto del éxodo creador, secreto que sólo la teología cristiana deja entrever cuando asienta que es el amor, la caridad, la absoluta y gratuita generosidad, el íntimo y supremo misterio de la creación. De la creación que en el alma funda el aparecer.

Esta tendencia del aparecer al ser, de los seres hacia el ser, esa atracción de la profundidad metafísica por relación a la varia multiplicidad de las imágenes en que se despliega la fantasía universal, y ese sentido de filiación de las apariencias por relación a algo que está en ellas y que a la vez las trasciende, implican norma y forma. Norma y forma que no son sino los aspectos de una misma y esencial exigencia de eminencia y amor o si preferimos, determinaciones o imperativos espirituales en que se manifiesta la realidad del valor. Realidad inherente al ser absoluto y cuya intuición por el alma es la condición, la estrella del retorno, ya sea del retorno místico, ya sea por la vía de la perfección y de la obra.

En relación con los dos grandes movimientos que en su oposición e indefinible unidad constituyen lo real, se ofrecen en la especulación metafísica también dos grandes movimientos opuestos y complementarios: un movimiento de reducción que pretende subsumir la inagotable variedad del aparecer en la uni-

dad de una esencia o de una idea, o referir toda esa variedad a un principio sustancial, absoluto; y un movimiento de derivación que, una vez sentado ese principio unitario o instituída esa esencia absoluta, pretende derivar de él o de ella, por vía lógica o genética la totalidad del espectáculo universal. En ambos movimientos, y según el temperamento o la vocación de los filósofos, prevalece ora la tendencia a la subsunción y deducción lógicas, ora la tendencia descriptiva y genética. De todos modos siempre representan las tendencias inseparables y contrarias que se contienen en la aspiración a la pura unidad y en la exigencia especulativa y psicológica de incorporar la plena riqueza, varia y múltiple de lo real en la esfera del ser y del valor.

Cuando en el esfuerzo reductivo se trata de subsumir la totalidad de las apariencias (o fenómenos) a la unidad de una sola o de unas cuantas formas ideales o esencias se realiza un trabajo fenomenológico y abstractivo que establece la organización o clasificación taxonómica de lo real. Se obtiene una visión intelectual sinóptica del mundo. Cuando el esfuerzo reductivo busca un principio material, como la entidad o la instancia a la cual se reducen al fin y al cabo los varios fenómenos del aparecer, efectúa un trabajo de involución que procura atravesar las capas superficiales del aparecer para recoger la profundidad universal y real que en ese aparecer se manifiesta. Los sistemas de Descartes y Spinoza son sistemas en que

sin estar excluído el principio material o existencial del mundo, predomina la tendencia a la reducción abstractiva y a la deducción lógica. Descartes *reduce* la totalidad de las apariencias a dos grandes esencias que son también sustancias: la extensión y el pensamiento. Spinoza lo reduce todo a la sustancia que más que sustancia es la idea de la sustancia, punto de partida de la demostración geométrica de la "Etica". Los sistemas de los milesios en cambio instituyen un principio (ἀρχή) material, una sustancia física como fondo único y origen a la vez temporal y permanente del aparecer universal. A lo cual añadiremos que en la historia de la filosofía occidental, las tentativas de reducción material preceden a los esfuerzos de reducción abstractiva y de ordenación lógica de lo real.

Más difícil es la tarea de derivar o de hacer salir la multiplicidad, polícroma y variable, de la unidad abstractiva. Y esa tarea es difícil porque ella supone que el pensamiento debe sacar algo, extraer algo de donde no lo había puesto: de la pura unidad, la variedad; de lo intemporal y estático, lo temporal y lo movible; de lo que es en sí lo que aparece. Y hasta diríamos que esa labor parece lógicamente irrealizable, desde que no hay ninguna ley que, por encima del ser prescriba al ser aparecer, y porque sobre todo, no hay ninguna ley metafísica que le prescriba al ser tales o cuales formas y maneras de manifestación. Y así no hay en realidad otra respuesta, otra contestación que ésta: "porque sí" a la pregunta de por

qué son frescas y verdes las hojas en primavera, de por qué se tiñen las nubes de púrpura en el esplendor del ocaso. Ese secreto no lo conoce ninguna sabiduría, pero lo ignora especialmente a pesar de su empeño de derivación causal, la sabiduría de las ciencias físicas, fundadas en la mera reducción cuantitativa de la heterogeneidad cualitativa del aparecer.

Las ciencias —aun en las más arduas explicaciones de la física moderna— no hacen otra cosa que establecer las condiciones de constancia y de correlación cuantitativa de los fenómenos. Nunca tocan a la verdadera profundidad ontológica, ni pueden por consiguiente, revelarnos el secreto de la filiación metafísica que une el aparecer al ser. "Suponiendo con suposición imposible que nosotros conociésemos todos los fenómenos y sus relaciones al infinito, escribe Blondel, nosotros no sabríamos por esto lo que es el ser, puesto que es en lo que ellos tienen de unidad interior y de fecundidad secreta donde se puede solamente encontrar su consistencia". Y de esta suerte, en consecuencia, colocados en un estrato meramente periférico de la experiencia, no sabríamos nada del vedadero por qué del aparecer.

Las admirables hipótesis y los notables experimentos relativos a la estructura del átomo y a su desintegración, como si no bastando el atomismo de la vida moderna fuera todavía necesario desintegrar el átomo mismo como un inverosímil instrumento de exterminio, no pueden ilustrarnos sobre el sentido

metafísico de la materia. Ningún microscopio puede hacer visible la secreta intención de la vida, ningún telescopio puede escrutar la misteriosa lejanía del destino. A lo cual debe agregarse el hecho de que, orientándose la ciencia cada vez con mayor decisión hacia la mensura y cuantificación de los fenómenos ocurre la singular situación a la que se refiere Orestano cuando afirma que podemos medir unidades del orden de magnitud de un diez millonésimo sin saber lo que medimos. En suma la ciencia puede ilustrarnos sobre las leyes estadísticas que parecen regir la sucesión de los fenómenos, pero no puede decirnos nada sobre la profundidad ontológico de la que emergen —y a la cual retornan— los diversos planos del aparecer.

De este modo la filosofía reductiva —metafísica o fenomenológica— empobrece sistemática y hasta se diría que deliberadamente, la riqueza infinita del aparecer, mientras que la tendencia a la deducción lógica o causal del mismo, dirigida también en el fondo por el instinto reductivo, no alcanza ni puede alcanzar ni la visión ni la experiencia del paso metafísico del ser al aparecer. Y por eso, sólo una intuición que capte al mismo tiempo el ser y el aparecer en la tensión que al par que los opone los une, puede revelarnos el verdadero sentido de la realidad que es procesión y retorno, algo así como un flujo y reflujo que va del ser al aparecer y de éste a aquel. Relación de tal índole que cuando se aisla uno de sus miembros con el objeto de definir analíticamente su esencia se

encuentra uno con el resultado paradójico, de que para encontrar esa esencia es forzoso salir del aislamiento abstractivo y reintegrar el extremo artificialmente aislado en la tensión vital en que actúa.

Sea lo que sea, el misterio del tránsito de la unidad a la multiplicidad cualitativa de lo real es impenetrable para el pensamiento conceptual. Podemos crear conceptos funcionales para comprender la relación entre las formas del aparecer, podemos establecer y registrar las variaciones concomitantes en el torrente del devenir universal, pero explicar racionalmente el tránsito del ser al aparecer, no le ha sido dado a ninguna ciencia de las que aislan, miden y clasifican los fenómenos. Platón en el *Parménides* llama instantáneo al límite absoluto en que comienza un cambio o de donde parte un movimiento y dice: (156 de) "qué extraña cosa es lo instantáneo, punto de partida de dos movimientos inversos puesto que no es de la inmovilidad todavía inmóvil de donde surge el movimiento; no es del movimiento todavía movido de donde parte la transición. Es más bien esta extraña naturaleza de lo instantáneo que, inserto en el intervalo del movimiento, fuera de todo tiempo, es justamente el punto de llegada y el punto de partida para el cambio del móvil que pasa al reposo como para el del inmóvil que pasa al movimiento". Noso-

tros imaginaríamos un instante absoluto en que se opera esa metafísica metamorfosis primordial del ser, y lo consideramos como el enigma de los enigmas que la esfinge de la existencia propone no sólo a la curiosidad teórica sino a la inquietud religiosa y a la angustia vital del hombre. Heidegger en su estudio sobre Kant y el problema de la metafísica considera que en la problemática que se encierra en el título *Sein und Zeit,* ser y tiempo, es en la palabra *und* donde se contiene el problema central. Nosotros diríamos una cosa semejante tratándose de la relación polar ser y aparecer. El problema central no está ni en el ser en sí ni en el aparecer tomados aparte sino en la conjunción ligativa donde se oculta el misterio de la unión, de la separación y del transito: *y.*

A este punto indescriptible a este tránsito absoluto le llamamos *creación,* concepto que implica la irreductibilidad cualitativa del aparecer y su instauración como una nueva categoría de la existencia. Pero a esta idea de creación, entendida como el tránsito absoluto, como el "instante" metafísico del aparecer se vincula otra, consagrada por la veneración religiosa, idea que anima un sentimiento de asombro y de entusiasmo ante la acción de un poder que saca algo de la nada, o que produce algo inexplicable, maravilloso y gratuito; la idea del milagro. Y de esta suerte, la aparición se nos ofrece como el gran milagro, el milagro primordial en que se manifiesta y prodiga la infinitud del principio universal de creación.

Ante el milagro del aparecer experimentamos un sentimiento de maravillado asombro. Sentimiento de misterio, de admiración y reverencia. Sentimiento existencial, porque en él se nos da, junto con la polaridad primordial ser-aparecer, la honda emoción humana al reconocer algo sobrehumano y que sin embargo alienta y obra en la región más íntima y sustancial del hombre.

Aristóteles decía que el origen de la ciencia es el asombro y Kant declaraba que dos cosas despertaban en él el sentimiento de lo sublime, que es un sentimiento de asombro: la conciencia del deber y el espectáculo del cielo estrellado. El sentimiento del deber le permitía atravesar la zona meramente fenoménica y llegar a la región transfenoménica donde tienen su fundamento la existencia y el valor. Y en el espectáculo del cielo estrellado el filósofo admiraba sin duda, no sólo el orden de los movimientos siderales sino y principalmente aquella forma del aparecer en que por concenso universal, se manifiesta mejor la magnificencia y eminencia del Creador: la luz.

El aparecer se refleja en el espejo del alma, o si se prefiere en el lago del alma, que confiere a las imágenes una profundidad que no es una mera distancia geométrica sino un efecto de interiorización y de sombra. Mas como bien se comprende, el "espejo del alma" es una metáfora destinada a sugerir la fidelidad de las visiones del alma por relación a las imágenes de la realidad. Pero el sentido de esa metáfora debe

ser aclarado, y a ello conducen las dos observaciones siguientes: 1ª No se dan dos imágenes una en la realidad y otra en el alma, sino que la realidad es unión, la unidad irrompible de la visión y de la imagen. El espejo proyecta su reflejo y esa proyección es la visión intuitiva de lo real. 2ª Esta capacidad del alma para reflejar y ver lo real, revela una cierta comunidad de naturaleza o de semejanza metafísica entre la realidad exterior y el alma. La vieja sabiduría de Empédocles animada por un hondo sentimiento de la vida cósmica lo proclamaba cuando decía que sólo conocemos lo semejante por lo semejante; y en el mismo espíritu escribió Goethe estos versos de tan grave resonancia religiosa y estética:

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt'es nie erblicken;
Läg'nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt'uns Göttliches entzücken?"

Por todo lo cual nos parece legítima una concepción que sin deformar los datos de la contemplación cósmica y de la experiencia anímica, los piensa en la unidad polarizada en que realmente se dan. Concepción que no es explicativa porque no intenta derivar por vía causal ni lógica los hechos o formas del acontecer. Que es más bien iluminística en el sentido de que sólo se propone mostrar el cómo del aparecer y que por ello acaso podría reclamarse de la forma de conocimiento a que alude el fragmento de Heráclito

que dice: "El señor de Delfos no explica nada, solamente indica, muestra".

Como puede inferirse, la concepción que hemos expuesto a través de este libro, implica algo que podríamos llamar "una filosofía de la superficie". En efecto toda aparición es en cierto sentido superficie, es decir es una exterioridad aprehensible, sea mediante el tacto, mediante la vista y el oído o gracias a la intuición interna de la fantasía mística o poética. Por lo mismo la superficie —cuya esencia y sentido se comprenden tan mal— tiene un importante papel metafísico. Es el vehículo y el modo de presentación de la profundidad. Es el advenimiento, la epifanía de la profundidad, la plástica del ser. Porque la superficie que es el límite y la revelación material de la vida y del alma no es una mera máscara (que no es la superficie de lo que encubre) sino el último plano de la aparición, el plano del contacto —aunque sea lejano— en donde vienen a florecer y a expirar conjuntamente las fuerzas interiores de la existencia. Refiriéndose a la estatuaria de Rodin con palabras que pueden servirnos para comprender la esencia de la superficie, escribía Rilke: "la superficie determinaba y limitaba el cuerpo tan exactamente como ella estaba determinada desde dentro; ella consistía en una intimidad de encuentro de la luz con la cosa". Así por una parte la superficie es la proyección de la profundidad y no su negación y por otra, la superficie implicaría cierta opacidad o resistencia a la luz que al par que hace posi-

ble la visión, hace también posible el esplendor universal de las formas. Según lo cual el arte y el cosmos son superficies que revelan profundidad y sentido.

Y en fin, esta concepción encierra una filosofía de la profundidad. En ella la profundidad no es concebida como un estrato yacente para llegar al cual sea necesario practicar una perforación en la periferia de lo real. Al contrario es concebida como algo que estando en el fondo aflora sin embargo a la superficie, como un fuego central cuyo calor se comunica a la totalidad y desde la superficie irradia todavía en el espacio de la contemplación; o quizá, como una interioridad presente y viva aún en la más extrema y desprendida exterioridad.

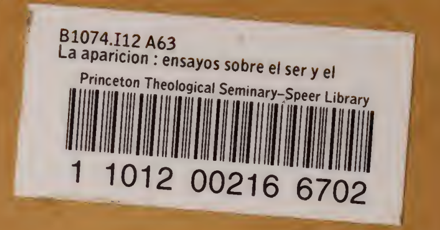
INDICE



Se acabó de imprimir este libro

en la IMPRENTA SANTA MARIA,

en Lima, el día 3 de Julio de 1950.





IMPRENTA SANTA MARIA

Calle de Santa Catalina, 661

Lima · Perú